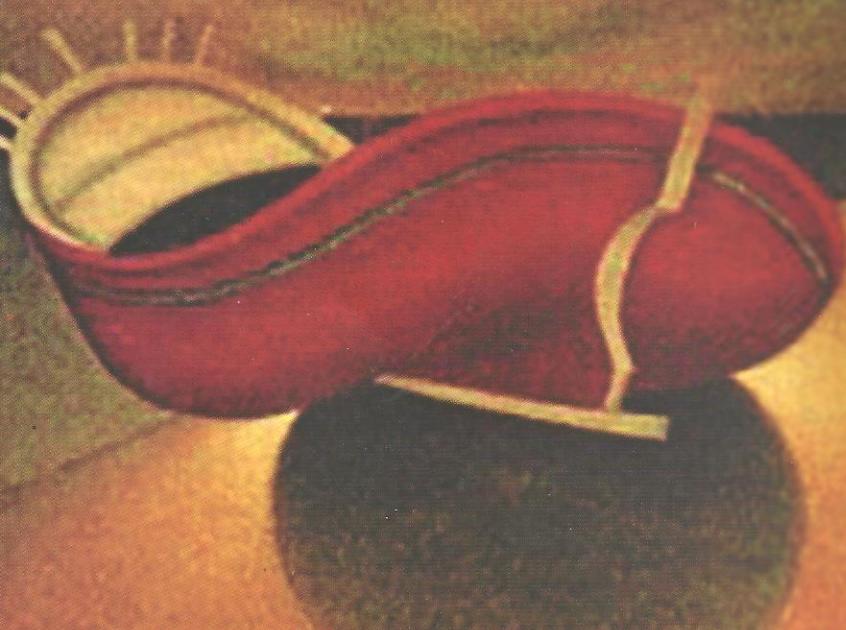


الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا



غاستون باشلار.. فلسفة بوجهين

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت

ستيفن كرين: رائد الأدب الأمريكي الحديث

علم الاجتماع في مدرسة الرواية الفرنسية المعاصرة

دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي

الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهرة (هاري بوتر)

الادار

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتب العربية في سورية

العدد 170 دبى 2017 السنة الأربعون
تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة
والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك المواد التي
تناولت الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الذي

المدير المسؤول:

د. نضال الصالح
رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير:

بديع صقر ور

مدير التحرير:

د. طالب عمران

أهين التحرير:

منير الرفاعي

هيئة التحرير:

د. جودت ابراهیم

عِدَادِ عِيَاد

د. غسان السيد

د. نورا اریس یان

د. وائل بركات



تحاد الكتاب العرب - دمشق

اتحاد الكتاب العرب - دمشق - لجنة اوتوكستراد - مقابيل قصر العدل

صفحه ۳۲۳۰ - هاتف: ۶۱۱۷۲۴۰ - ۶۱۱۷۲۴۱

<http://www.awu.sy>

E-Mail: awuworldliterature@gmail.com

الراسلات باسم رئيس التحرير

شروط النشر في المجلة

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
 - أن ترافق المادة بالنص الأجنبي الذي ترجمت عنه.
 - أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية.
 - التي كتب بها النص ما أمكن.
 - أن يقدم المترجم لحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
 - أن ترسل المادة ورقياً والكترونياً.
 - أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
 - أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والمعربية في نهاية النص.



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

ابط بدیل

الإخراج الفني: وفاء الساطي - منير الرفاعي

دعوة

إلى السادة الكتاب الباحثين والمترجمين المعترمين:
تنوي مجلة "الآداب العالمية" أن تنشر ملفاً عن:
(الأدب الفرنسي المعاصر)

يرجى من يرغب المشاركة إرسال المواد مشفوعة
بالأصل الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)
على البريد الإلكتروني:

awuworldliterature@gmail.com

الفهرس

• الافتتاحية

رئيس التحرير

شرفات، خمسة طبoul .. خمس سنين

5

• دراسات

خليل البيطار

عزيز نيسن، "افعل شيئاً يا مرت"

9

شوقي بدر يوسف

السيرة النائية لسارتر في كتابه "الكلمات"

17

د. عبد النبي اصطفيف

دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي

29

ت. د. غسان السيد

علم الاجتماع في مدرسة الرواية الفرنسية المعاصرة. أن بارير وانيلو مارتوسيلي

35

باسين سليماني

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت

61

• شعر

ت. بنجع صقر

نشيد النصر - روبين داريرو

79

ت. د. ثائر زين الدين

مخترات من شعر آنا أحامتوفا

83

ت. عيسى فتوح

مخترات من الشعر العالمي

105

• قصيدة

ت. رغداء سليمان حسن

"ليرج الحق كالملاء" - إليسون كافر

121

ت. صبحي سعيد قضيماتي

(إلى البيت) - نيكولاي تيليشوف

125

ت. لودميلا ندّة

(كارا والساخر) قصة شعبية إيرلنديّة لفتياً - ليز فلاناغان

139

• مراجعات

د. حسن حميد

ستيفن كرين، رائد الأدب الأمريكي الحديث

147

سامر أنور الشمالي

باتريك موبيانيو، كتب عن المجهولات؛ فأصبح معروفاً

151

ت. د. محمد أحمد طبو

غاستون باشلار.. فلسفة بوجمبين - لوبيزا يوسفى

161

محمد الحفري

أليخاندرو كاسونا، "الشيطان مرة أخرى"

165

• أخبار ثقافية ومتابعات أدبية

ترجمة وإعداد: هنير الرفاعي

الكتابات الأعلى أجراً في العالم.. وظاهره (هاري بوتر).. ونوفذ أخرى.

169

• نافذة أخيرة

د. طلب عمران

حوارات في الثقافة وأشياء أخرى

179



رابط بديل
lisanerab.com

www.lisanarb.com

خمسة طبول.. خمس سنين..

”ليس كقلب المرأة، من قلب في هذا الوجود، ينبع بحب السلام، إذ ليس من قلب، كقلبه، يتلألأ في الحروب“.

د. نجاح العطار

منذ أربعين وما يزيد وَعْتُه بلوغة.. خفق قلبها حزناً عليه، وانسكت دموعها غزيرة.. إن قلب الأم دليلها.. وقلما يعود الذين يذهبون إلى الحرب.. لكنه الوطن.. نذرث على نفسها، حين يعود محمد، أن تقف أمام عتبة كل بيت في قرية ”الجوز“، وتتنزع منديلها عن رأسها، وتمدد على عتبة البيت ليطأه كل خارج وكل داخل..

وأقسمت أيضاً أنها ستحضر خمسة طبول مع خمسة طباليين من أربع طبالي قرية ”زنف“ ليشعلا الفرح في قرية الجوز وجوارها، في قرع طبولهم، خمسة أيام، وخمس ليالٍ.. فرح، وندور، ورقص، وغناء.. خمس سنين: وكلما جاءت ذكرى يوم الرجوع ستشعل قرية الجوز بالفرح، وقرع الطبول، وسترفع المحرمة وترقص بها.. المحرمة التي طرّزت عليها أخته ”محمد الله يحميك“ محاطة بزهرتين، ومعلقة فوق مرآة بيتهما الطيني..

كل صباح تكحل أم محمد عينيها برؤبة المحرمة.. تتطلع إليها بشوق والتياع، وتهز رأسها: وهل سأراك؟ ”محمد الله يحميك..“.

خمس سنين.. عشر سنين.. عشرون.. ثلاثون.. أربعون.. ومحمد لم يعد..
هذا الصباح لم تنهض أم محمد.. لم تكحل عينيها برؤبة المحرمة والزهرتين..
هذا الصباح أغضبت أم محمد عينيها، وأسلمت الروح، ولما يعد محمد منصور بعد من الحرب.

"يوم لا يعود أحدٌ من الحرب، معنى ذلك أنها كانت حرباً ناجحة"

(بوريس فيان)

غابات الحروب شائكةً.. وعَرَّةً.. وموحشة.

هاهي عصافير السماء تتقاذف فوق أغصان أرواحهم..

أيها العابر.. كييف تركتَ هذه الأرض.. هذه الغابات، وهذه الأنهار، وهذه الجبال، وهذه العيون العالقة كالثاج تحت أهداب الصخور؟

من قال: إن الأرواح زينة الحروب؟ وهل من زينة للحروب؟

أيها العابر.. أظنتني أعرف.. كُلُّنا يعرف، أن الوحش الداشرة من بني الإنسان، لا تقيم للأرواح وزناً.. اقتاصها أسهل عليها من شربة ماء..

أيها العابر.. حين لا يعود أحدٌ من الحرب.. هل ستضيق شوارع السماء، ولن يكون لنا هناك موضع زهرة؟؟

"هكذا ينتشر الإرهاب كخيط أحمر، خلال التاريخ، والقطعان الحيوانية إذ تشاهدنا، تكف عن حسينا عن نعمة العقل."

المفكر والفيلسوف "أحمد حيدر"

الآن، ومنذ آلاف السنين تشكّل خيوط الدم ينابيع وأنهاراً.. ألم تشبع الأرض بعد من دم الأبرياء؟!

متى تكسر أغصان الشر المتطفلة على شجرة الحياة؟

وحدهم الأشجار يشبهون الأشواك والحيوانات المفترسة.. أولئك السفاحون المنتشرون كالجرب فوق جسد الأرض، يحرّون أنعناق الآخرين مستمتعين بسفح دمهم.. متهمين إياهم بالشغب على الشمس والأهار.

بكى على السراب فحين ولّى وأوحدني بكى على السراب.

بدوي الجبل

ونركض على ضفاف السراب.. معاً، نركض.. معاً، نشتاق قطرة ماء.. بيت
الظمآن يكاد أن يصير قرئ متاثرة..

قريباً نتوحد مع آلهة السراب.. لكل زمان سرابة.. وتلك فجيعةُ الأبد.

"إذا كانت الأنهار من مياه عذبة، فمن أين يأخذ البحر ملحه"

بابلو نيرودا

مياه الأنهار عذبة ما دامت ترفردها ينابيع المحبة.. مسكنينة تلك الأنهار التي
نأت بعيداً عن ينابيع المحبة..

أيها البحر! هناك ما يكفي من الملح، مادامت سفن القراءنة ترش زرقتك
بالملح والموت..

هذه الصباحات مالحة.. هذه الوجوه مالحة.. الذين غطوا أرض "قرطاجة"
بالملح، هناك الكثيرون من يشبهونهم.. لا تقلق أيها البحر.. ليس صعباً عليك أن
تأخذ ما تحتاجه من الملح!.

"كم يشبه الزيتون قاطفيه، وهذا الذي يكاد زيته يضيء مع هبوب كل ريح"
شوقي بنزيع

قد يخالجك الشك بأنك تستطيع أن تميز بين وجوههم ووجه الزيتون.. إنهم
يتشابهون في اللون والطعم والرائحة.. وحدتهم الجبال، ومازالوا يعانون الغربية
والمطاردة.. ولا صديق لهم سوى الريح، كل مساء يشعرون قناديل وجوههم..
يستمدون زيتها من شجر السماء، ليضيئوا بيت الأرض.

"دخل الفاتحون عام 1847 "مكسيكو" .. كان في المدينة ثمانية مهندسين،
ألفا راهب، ألفان وخمسمئة محام، وعشرون ألف شحاذ"

إدواردو غاليانو

منذ ذلك الحين وإلى اليوم استطاعت "مكسيكو" أن تقفز لغير في الأرقام كثيراً.. منذ ذلك الحين وإلى اليوم لم نستطع أن - نقفز ولو قليلاً - فوق ما يشبه تلك الأرقام.. مازلنا نقطات بثمرة السماء.. إننا نشبه "مكسيكو" بأرقامها التي كانت عليها عام 1847.

"إن شتت الغمام يزحم بعضه بعضاً، السماء مظلمة، آه أيها الحب، لم تر كتني وحيداً أنتظر أمام الباب؟".

طاغور

حقاً، لقد غدوت وحيداً يا سيد "طاغور"
لقد أصبح عدد المنتظرين أمام أبواب الحقد كبيراً جداً..
إنهم كشتت الغمام يزحم بعضهم بعضاً..
هل تظن أنه مازال في مقدورهم أن يغيروا في مواقفهم، وينضموا إليك، ليقفوا معك، كي لا تبقى وحيداً أمام باب الحب العظيم؟
متى تتلاًّ النجوم؟ متى يعود الجاحدون في الحب إلى ربيع السماء الأخضر؟

"نحن نرقص فوقك أيها الشّرّى.. أنت أنعم من الورد، وأحلى من الشهد"

غبريللا مسترال

تعالوا نوقف هذا الشرى.. تعالوا نرقص رقصة الفرح.. تعالوا نوقف الستابل وزهور الأرض.. تعالوا نقطع شهد الحياة.. بدل أن نضرب عنق الشجر والعصافير والواقعين على شرفات النهار.. تعالوا تُعنَّ مع الصغار، بدل أن نبيع أطرافهم الفضة، النبيلة في أسواق النخاسة الملوثة بقبح الحرب.

المسرح والتناغم بين الفرجة والقضايا الإنسانية
مقاربة لمسرحية (افعل شيئاً يا مت)

للكاتب التركي عزيز نيسن

ما الذي يمنع المسرح هذه القوة المؤثرة في المفترج؟ أهي جماليات النص الدرامي وحسن أداء الممثلين أم ذاك التناغم المتحصل بين الفرجة المسرحية والأدب؟ ولماذا تضيق الدائرة على عشاق المسرح (كتاباً وممثلين ومخرجين ونقاداً) حتى هجر معظمهم هذا الفن الجميل إلى السينما والشاشة الصغيرة؟

وهناك مسرحيون اختاروا الصمت أو المنفى تقية، أو تعرضوا لمحاكمات صورية وسجناً بسبب جرائهم في انتقاد الظلم الاجتماعي والتهميش والحروب الأهلية وسوء الإدارة والفساد والنفاق وانهaka كرامة البشر، وأبعد عدد منهم عن مواقعهم في مؤسسات ثقافية على الرغم من نجاحاتهم في إدارتها.

وكان المسرحي أنطونين آرتو قد لاحظ أن المسرح ظاهرة معدية، ما يتعرض لها المفترج حتى ينتقل أثرها إليه من الخشبة، فيصبح المفترج في لحظة من لحظات العرض هو والممثل سواء، وينهار الحاجز بين الخشبة وصالة العرض وبين الأداء والفرجة.

أما الناقد المصري علي الراعي أحد المساهمين بنهضة المسرح في ستينيات القرن العشرين وصاحب كتاب (هموم المسرح وهمومني) عام 1980، الذي ضم دراسة لتجارب أستاذة الدراما من شكسبير إلى أبي مروراً ببابسن وشو وتشيكوف وأونيل، فقد رأى أن المسرحي ينكم على تجربة الذين سبقوه، ويستخدم التراث الشعبي والتقاليد الفنية التي استخدموها، ويفضيف إليها أسلوبه الخاص ورؤيته الفنية.

* باحث وفاسق من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

وهذه مقاربة لتجربة المسرحي التركي والقاص الساخر وكاتب حكايات الأطفال عزيز نيسن 1915 - 1995 ، فهو قد اتَّكَأَ على تراث الشرق الغني في نصوصه المسرحية، واطلع على التراث المسرحي الأوروبي والعالمي، وتأثر بتجربة المسرحيين الأتراك ومنهم ناظم حكمت وجود فهمي باشكوت، وأضاف إلى كل ذلك رؤيته الفنية المرهفة.

سيرة نيسن جديرة بالتأمل، وحافظة بالمحطات المريمة والمدهشة، فقد ولد في جزيرة واقعة في بحر مرمرة قرب اسطنبول، توفي أبوه وهو صغير فعاش في ملجاً للأيتام، ثم اضطر للعمل في بيع الصحف وفي دور نشر عديدة، ودرس في كلية الفنون الجميلة قبل أن يتطلع في الجيش برتبة ضابط، وقد سرح من الخدمة بسبب كتاباته الساخرة وسجن لسنوات، ثم أسس صحفاً ساخرة، وكتب أشعاراً وقصصاً في مجلتي (الأمة) و(الأيام السبعة)، ووجه انتقادات لاذعة للطبقة السياسية الفاسدة، ولتبعية بلاده لسياسات الغربية، ولقبه قرأوه (جحا تركيا) و(مارك توين)، واستنقى موضوعاته من الحياة، وسجن مرات بين عامي 1945 - 1960 ثم وضع تحت المراقبة، واضطر للكتابة بأسماء مستعارة، وأسس مع صديقه الأديب المعروف صباح الدين علي جريدة ماركوباشا الساخرة التي تفوقت على الصحف التركية كلها في أرقام المبيعات، فسارعت الرقابة إلى منع الصحيفة، وسجنت رئيس تحريرها نيسن، ثم نفته إلى بورصة، ولجا نيسن إلى تغيير اسم الصحيفة، وأعاد إصدارها من جديد، وتكرر المنع وتغيير الاسم وإعادة الإصدار مرات، ثم سجن نيسن ثانية بسبب ترجمته أجزاء من كتاب ماركسى، وبعد إطلاق سراحه أسس مع صديقه الروائي كمال طاهر دار (فكر للنشر)، لكنها أحرقت بعد مدة بطريقة متعمدة، فاضطر نيسن إلى معاودة الكتابة في صحف عديدة من بينها: (الطنين، والتقدمي، وصبح الخير)، واضطرته الملحقات الأمنية إلى العيش متخفيًّا في اسطنبول، وذكر قسوة الظروف عليه في تلك الفترة، ولجوءه إلى التقاط قشور الفاكهة من الحاويات كي يقتات بها، وقال في هذا الصدد: أنا ممتن لأنني عشت تلك الأيام، فليس من السهل أن يكون المرء إنساناً، أما أن يبقى شريفاً فذلك أمر صعب.

منع نيسن من مغادرة بلاده حتى عام 1965 ، واضطربت السلطات التركية إلى منحه جواز سفر لأول مرة بعد أن غداً كاتباً مشهوراً، ثم انتخب رئيساً لنقابة الكتاب الأتراك عام 1967 ، ورغم شهرته خارج حدود بلاده فإن بعض زملائه الأتراك لم يروا فيه سوى (كاتب نكاث).

لفتت قصص نيسن الساخرة ومسرحياته الجادة ومقالاته الجريئة اهتمام النقاد، وترجمت أعماله إلى لغات عديدة من بينها الروسية والبلغارية والإنكليزية والألمانية والإيطالية والعربية، وحصل على عدد من الجوائز الأدبية العالمية، من بينها جائزة القنفود الذهبي من بلغاريا، وجائزة التمساح الذهبي من الاتحاد السوفياتي السابق، وجائزة اللوتس من الاتحاد العام لكتاب آسيا وإفريقيا، ومنح جائزة المجمع اللغوي التركي، وجائزة السعفة الذهبية من إيطاليا وأهدي قيمتها إلى خزينة الدولة التركية.

أنشأ نيسن وقناً وملجاً لرعاية الأطفال الأيتام، ولرد الجميل إلى الملجا الذي رعاه في طفولته، وحين سأله صحفي عن أبرز محطات حياته ومعاناته أجاب: إنها مبثوثة في أعمالي كلها، ففي كل واحد منها شيء مني. وخير مثال على ما قاله قصة (صحوة الناس) التي حملت اسم مجموعته القصصية الفائزة بجائزة التمساح عام 1969 ، فهي تحكي عن معاناة سجين سياسي أطلق سراحه، فوجد نفسه بلا زوجة وبلا عمل، فاستأجر غرفة في حي فقير بعيد عن مركز المدينة، وساعات أحواله وكثرت ديونه، فقرر الانتقال والسكن في غرفة صديق له لتخفيض النفقات، وفوجئ قبل تنفيذ قراره بزيارة ثلاثة من دائنيه حاملين معهم قهوة وفاكهه وهدايا، وطلبوا منه البقاء في الحي، فظن أن الناس قد صحوا وأن معاناته لم تذهب سدى، وحين سألهم عن سبب الزيارة قالوا: ازدهرت أعمالنا منذ قدومك، والشرطة السرية تملاً الحي، ورحيلك عنا سيقينا بلا دخل، فعجب من تصرفهم ورد هدایاهم وقرر البقاء إلى جانبهم.

أبرز روايات نيسن: زوبك_ الطريق الوحيد - الهدف. وأبرز مجموعاته القصصية: كيف ينقلب الكرسي_ الدغدغة_ صحوة الناس_ كيف قمنا بالثورة. وأبرز مسرحياته: وحش طوروس_ افعل شيئاً يا مت_ أمسك يدي يا روفني _ جيجو.

مسرحيته (أفل شيشاً يا مت) صدرت عام 1963 وترجمت إلى الإنكليزية عام 1964 ، وعرضت في الولايات المتحدة ولاقت نجاحاً لافتاً، وترجمت إلى العربية عام 1986 وصدرت في الكويت ضمن سلسلة (من المسرح العالمي) العدد 197 ، ترجمتها وقدم لها المترجم السوري جوزيف ناشف، وراجعها د. إبراهيم الداقوقى.

ونصه المسرحي هذا عمل اجتماعي فلسفى ناقد ، ضم خمسة مشاهد طويلة، والأحداث تجري داخل منزل لأسرة من الطبقة الوسطى، ينتظر أفرادها وصول طبيب غريب للأطوار، أقرب إلى (ملك الموت)، يختبر أعمال الناس وأدوارهم ويعرف سيرة كل منهم، ويبلغ كل فرد يخضعه للاختبار عن الزمن المتبقى له من حياته، وزيارته المنتظرة في المسرحية مخصصة لاختبار الشاب (مت) الذي لا يؤدي أي عمل، ويقضى معظم وقته جالساً على كرسي، مكتفياً بتحريك ساقيه، أشبه بمعوق محبط.

شخصيات المسرحية: الزوجان القلقان (نك) و (ري)، وابنها (مت)، والجد (شو) مبتكر العلبة المخصصة لسجن الظلمة، من أجل أن يعم الضياء في كل مكان، وابتكره هذا منحه مزيداً من سنوات العيش بحسب رأي الطبيب، وهناك شخصية (كير) خطيبة مت، التي تمضي معظم وقتها في منزل خطيبها، وتشجعه على فعل أي شيء نافع كي لا تفقده، أو تتحرك بين غرف المنزل باحثة عن أزرار زرقاء ملائمة لثوبها، وهناك الخادمة (كنياتا) مربية مت ومديرة المنزل منذ زمن، وما دامت تقوم بأعمال كثيرة فلا شيء يهدد حياتها، لكنها تواقة إلى مقابلة الطبيب كي تعرف السنوات المتبقية لها في الحياة.

اتصل الأبوان بالطبيب أكثر من مرة، وأقلقهما تأخره، ويبدو أنه كثير الانشغال، وحين وصل صارح الأسرة بما زاد في مخاوفها، وأبلغ الجميع بقصوته المعهودة وبعد استعداده للتخلي عن قواعده لعبته أنَّ وضع مت حرج للغاية، وإن لم يبتكر أي شيء خلال الأربع وعشرين ساعة فليس أمامه سوى خيارين: تناول كأس السم، أو الخروج إلى الحشد المتعطش للدم خارج المنزل، وصرخاته تسمع مهددة تثير الرعب، وأفراد الأسرة محاصرون داخل منزلم، يسرعون إلى إغلاق أي نافذة تفتحها الرياح الشديدة.

أسرة تعيش في مكان واحد ظاهرياً، لكنها مفككة وكل فرد فيها يعيش في قووقعته، أو في بيادئه على حد تعبير دوريس ليسنخ، مت الشاب يخط على جدران الحمام عبارات نابية، أو ذات دلالات غامضة، وخطيبته كير تنتقل بين الغرف باحثة عن أزرار، وتتفق حيناً معانقة خطيبها وتشجيعه، لكنها لا تملك أي فكرة تساعدك على اجتاز الاختبار الذي عينه الطبيب، والجد شو أصم ومكتوف، يعلق علبه الزهرية في عنقه مخافة سرقتها، ويواصل محاولاته تمرير الظلمة إلى العلبة عبر الثقب.

والوالدان نك وري باديا القلق على ابنهما ولا يملكان سوى عبارة يكررانها على الدوام: (افعل شيئاً يا مت نريدك أن تعيش)، وتحضرهما على الدوام ذكرى فجيئتهما بابنهما الآخر لاعب كرة القدم البارع، الذي صرעהه زميله بضربة كرة بالغة القوة.

مت الحائز لا يجد وسيلة لتجنب النهاية التي هدده بها الطبيب سوى علبة الجد، فقطع خيطها أثناء نوم الجد وسرقها، وعرف الجد حين استيقظ أن مت هو السارق، وحاول استرداد العلبة لكن الشاب دفعه بخشونة فوق أرضًا، واتهم حفيده باللصوصية، ولم يبق له سوى الخروج إلى الحشد الهائج في الساحة، متوجهًا تحذيرات الطبيب بشأن نفاد الوقت وضرورة إنجاز عمل مفيد، وتحذيرات أفراد الأسرة من خطر الجمع الهائج في باحة المنزل.

وبعد لحظات من القلق والتوتر عاشتها الأسرة العاجزة عن فعل أي شيء ينقذ الشاب يعود مت إلى الداخل مطعوناً بسكين ومضرجاً بالدماء، ويسأل عن إبريق الماء وكأس السم، فيتعلق الطبيب على المشهد قائلاً: سيعيش هكذا، ويصل صوت من الحشد في الخارج يقول: شكرًا يا مت، لأنك مزجت بين الداخل والخارج، وفتحت عيوننا على الكارثة، ثم تدق الساعة معلنة نهاية المهلة للشاب فيقع جثة هامدة.

استلهم نيسن الحكايات الشعبية وأساطير الشرق والتراث الأوروبي الأدبي والتاريخي، ووظف صور الشخصيات التاريخية المعلقة على جدران الصالة الأربع كي يشكك بالتاريخ الرسمي، وانتقد بؤس المناهج المدرسية، وذكر بعصور الانحطاط والظلمية وما سيها الدامي، وأبدع مشاهد درامية نابضة بالحياة رغم ثقل عزلتها وقسوة التهديدات المتوقعة من محيطها الخارجي: تهديدات الحشد الهائج

المعلنة، وتهديدات الطبيب الذي يحمل في جعبته نذر شوم لا وصفات علاج، كما وظف الحكاية الطفلية للتهذئة وإزاحة المخاوف، إذ استعادت الخادمة كننياتا قص إحدى حكاياتها التي قصتها على مسامع مت وهو طفل لا يستطيع النوم،وها هي ذي تستعين بها وتقصها على مسامعه وهو شاب في إشارة إلى طفوليته العاجزة، ووظف التكرار لبعض الجمل لإظهار التوتر والقلق وقلة الحيلة، ولعب على تغيير الإضاءة وتغيير ألوان جدران غرفة الجلوس من الأبيض إلى الأسود فالرمادي ثم الزهري، ليشير إلى الحالة النفسية للشخصيات من جهة، وإلى ديمومة التغير من جهة ثانية.

في المشهد الأول تفتح الستارة على صالة تتماوج فيها الألوان السوداء والكافحة، وفي صدرها ساعة حائط كبيرة، وعلى الجدران الأربع لوحات لشخصيات تاريخية، ولوحة للساقي اليسرى وجوربها الملون للاعب كرة القدم الراحل شقيق مت، وتبدو الخشبة ممتدة في الاتجاهين: المتفرجون أشبه بضيوف في الجهة البعيدة من الصالة، والحسد الغاضب في ساحة المنزل الأمامية تسمع صيحاته بوضوح، يصل صوت إلى المحاصرين في الداخل يقول: نريد أن نعرف من سيموت! ص 20 وقد وصفت كير مشهد الحسد الهائج الذي احتجزها في منزل خطيبها قائلة لم بضيق: لقد تحولت ساحة منزلكم إلى يوم حشرص 53.

واستمر التأزم داخل المنزل وخارجها منذ المشهد الأول حتى نهاية المسرحية: الأسرة في الداخل تنتظر طيباً غريب الأطوار، لأنه متخصص في تحديد زمن الموت، والاختبار الذي يجريه على من يقابلهم أقرب إلى محاكمة كافكاوية معوفة النتائج سلفاً، وقبل نهاية المشهد الأول يستعيد الجد شو لحظات مقابلة الطبيب له وهو في الحادية والعشرين، وكان يومها قد منح مهلة أربع وعشرين ساعة ليعمل شيئاً مبتكراً أو يموت بالسم، وكان الخبز وإبريق الماء وكأس السم قربه، ولم تتفع توسّلاته، ولكنه نجا بوساطة ابتكاره على الكرتون الزهرية المثقوبة من أجل أن يسجن الظلمة داخلها. ص 41

وتبرز الحوارات طبيعة الأحداث المتوقعة وكأنها قدرية، ولا حيلة لأحد في تغيير نتائجها المؤلمة: يسأل مت أبويه قائلاً: ما دمتم تعرفون أن الطبيب سيقرر أني لن أعيش فلم استدعيموه؟ فتجيب الأم: ولكنه سيأتي في كل الأحوال. ص 47

وهناك مشهد طويل وصف فيه الطبيب للأسرة المنتظرة أسباب تأخره عنهم، ووقائع غريبة من اختباراته المصيرية: كنت أختبر عالماً وعامل تنظيفات ومعلماً، وحين لاحظ استغرابهم بشأن اختبار عامل التنظيفات قال: ما دام هناك من يرغب منهم في العيش فأنا مجبور على محاكمة ص 53.

وأضاف الطبيب: نجا العالم لأنه ابتكر ساعة تسير بسرعة أفكار حاملها، ونجا عامل التنظيفات لأنّه اكتشف طريقة لتقليل زمن تنظيف الشارع من ساعة إلى ربعها، أما المعلم المخلص الدment فلم يكتشف أي شيء في المهلة الممنوحة له، فأكل صحنّه وشرب إبريق الماء، ولم يشرب السم، لكن الحشد الأسود قام بتمزيقه. ص 54.

وفي مشهد بالغ القسوة رد فيه الطبيب على تظلم الأب الذي قال: ابننا الوحيد سيموت أمام أعيننا، ويقصد أنّ أيّ ألم لا يوازي هذا الموقف، فقال الطبيب: أليس مؤلماً أكثر من الموت وجود من لم يستطع كسب عيشه بنفسه؟ وأضاف موجهاً كلامه للأبوين: تعرفان أنه ليس هناك مكان فارغ لأمثاله. ص 60.

وظف نيسن الحكاية الطفالية في إظهار واقع مازوم ومكبل بجمود قاتل من جهة، وفي قدرتها على مواجهة التهديد والأخطار من جهة ثانية، فالجد شو توافت قامته عن النمو يوم كان في سن الحادية والعشرين، وكان على حافة الموت، والشاب مت واقف عند تخوم طفولته، وهو يحن إلى سماع حكاية من كنياته تسييه التهديد المزدوج الذي يحاصره من قرار الطبيب ومن صرخات الحشد الغاضب في الساحة، فتسمعه كنياتاً حكاية نفسها التي كانت تقصها على مسامعه حين يجافيء النوم وهو طفل، وتقول: يحكي أنه في غابر الأزمان (ويظلم المسرح كي يلائم أجواء غابرة) كانت بلدة لا تعمل الساعات فيها، ولم يكن البشر يكبرون أبداً، والجميع كانوا ييتون في أعمار يرغبونها! ص 101 - 102 ، ثم يمضي مت في اللعب الطفلي نحو المستقبل، فيلعب مع خطيبته لعبة الزواج المتخيّل، إذ يرزقان بولد وبنت، ويلاعنانهما، لكن الطفلين المتخلّفين شنسي وليمي لا يلتفتان لتحذيراتهما.

وفي المشهد الأخير حذر الطبيب الشاب مت من قرب نفاد المهلة، فقال الشاب: أريد أن أموت، فرد الطبيب: حاول أن تفهم نفسك، أنت تريد أن تعيش، فعلق مت

ساخراً: لو كنت تمنعني مئات الأعوام أو خلوداً لعملت أشياء جميلة، هل تعرف وسيلة تمنع الموت أنها الطيب؟ ص 103 - 102.

إنه الصراع الأزلي بين رغبة البشر في الحياة والخلود، وبين عجزهم أمام الموت، وشبحه يهددهم على الدوام.

وفي المشهد نفسه يقابل مت شبح أخيه المتوفى، ويسأله: ألم تكن ميتاً؟ فيجيب: بلى، وسؤاله ثانية: وماذا تعمل هنا؟ فيجيب: أعيش في ذهنك. ص 117 وهذه إشارة إلى حضور الماضي ومحطاته المؤلمة في حياتنا.

الجد المزعج من فعلة حفيده وسرقة العلبة دعاه عند نفاد المهلة إلى أن يخرج إلى الحشد، لأن ذلك أفضل من السرقة، ووصف حال من هم بالساحة قائلاً: إنهم في الظلمة، ولا يدركون أنهم كذلك، ولهذا فهم لا يريدون الخلاص، فخرج مت دون أن يفكر كثيراً في مفرزى هذا الحل الإشكالي، إذ كسر عبئية عيشه، وأزاح الجدار بين من هم في الداخل ومن هم في الساحة، وأحدث تغيراً في الجمع المحتشد إذ جعله يعني أسباب محنته. ص 108

شخصيات المسرحية واقعية نكاد نراها كل يوم، وأزمنتها وليدة مخاض انتقالى عسير، وال الحوار سريع ومتقن، ولغة النص رشيقه لا حشو فيها ولا كلفة، والزمن يمر متبايناً رغم قصره، والصراع الدرامي يكشف التصادم بين الرغبات الحالية وبين واقع قاس لا يرحم العاجزين، وكأن استمرار المقدمات التي تؤسس لل Kovarath يعيد إنتاجها.

وبث نيسن في نصه شيئاً من روحه وتجربته الحياتية، ورسم معاناة شريحة واسعة من الفئات الوسطى والشعبية، المهددة بالانحدار نحو الواقع الاجتماعي، والانفجار الاجتماعي يهمشاها ويفقرها، وهذه أزمة إنسانية عامة ولا تخصل بلداً بعينه. وأحدث نيسن بنصوصه المسرحية نقلة في هذا الفن الممتع والمؤثر كتابة وتقنيات واقتراحات للمخرجين، جعلت مسرحياته تعرض في عواصم عديدة، وأبكت مبدعها حاضراً وفاعلاً في الساحة الثقافية المحلية والعالمية رغم رحيله الجسدي قبل عقدين ونيف، ومنحنا بأدبها متعة أن نعيش ونستمر حاضرين وفاعلين، بعيداً عن الهواجر والأوهام والانتظارية العدمية، وألهم كتاب المسرح في بلاده وخارجها.

دراسات

شوفي بدر يوسف

سارتر

سيرته الذاتية في كتابه (Les Mots)

ترجمت السيرة الذاتية للفيلسوف الوجوبي جان بول سارتر التي جاءت تحت عنوان "سيري الذاتية .. الكلمات Les Mots" إلى العربية – وصدرت عن دار الآداب الباريسية في يناير من عام 1964، وقام بترجمتها صاحب الدار، الدكتور سهيل إدريس لأهمية هذا الكتاب، في ذلك الوقت بالذات، الذي تبنت فيه دار الآداب الباريسية الفكر الوجوبي، ودأبت على الترويج له في العالم العربي، في مجلتها الشهيرة الآداب، وصارت تدعو له، وتنشر أفكاره، وجوانب فلسفته الخاصة منذ منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وتبعتها في ذلك العدد من الدوريات العربية في ذلك الوقت، وقد اشتهرت دار الآداب حقوق الترجمة العربية لهذا الكتاب من "دار جاليمار" الفرنسية، وقامت بإصدار الترجمة العربية، قبل أن تقوم دار جاليمار نفسها بنشر الكتاب بلغته الفرنسية الأصلية في باريس، كما قام بترجمة الكتاب مرة أخرى الدكتور خليل صابات وصدر في القاهرة عن دار شرقيات عام 1993 في طبعة جديدة جعلت هذا الكتاب مثار جدل وبحث على مستوى أبحاث السير الذاتية والفلسفية المعاصرة، وكان هذا الكتاب قد نشر في مجلة "الأزمنة الحديثة" في الفترة بين أكتوبر ونوفمبر من عام 1963، وربما كان هذا الكتاب هو أحد أسباب فوز سارتر بجائزة نوبل للآداب عام 1964 – والتي رفقتها سارتر لأسباب سياسية ومنهجية.

ويعدُ كتاب "سيرتي الذاتية .. الكلمات Les Mot" من أروع ما كتب سارتر في مسيرته الفلسفية والأدبية الطويلة. حيث يروي فيه مرحلة الطفولة بأسلوب شائق له خصوصيته، وسياق خاص لم يسبقها إليه كاتب، جمع فيه ما بين حضور الذات وحضور المنطق، وبين التباس الشكل، وفنية التوجه، وإبراز الدهشة المستحوذة على ذات الكائن الذي كان، إذ أن القارئ لهذا النص، ربما يقع في حيرة حيال نص ملتبس ما بين السيرة الذاتية، والنص الروائي، المسرود بلسان الراوي المتكلم، والمشارك في الأحداث، ولو لا العنوان الذي وضع على غلاف الكتاب تحت مسمى السيرة لحدث هذا الالتباس كما هو معهود في كثير من الأعمال السردية الروائية منها والسريرية، إذ أن سارتر من خلال استهلاكه لهذه السيرة المستمدة جذورها الأولى من أصول ألمانية من ناحية الأم عن طريق جده لأمه البروفيسور شارل شوايتزر، ومحاولته استطاق ذاته، وسرد تجربة طفولته بطريقية فنية ذات إيقاع متاغم مع ذاتية المفكر، قد وضعنا أمام نص شبه ملتبس، تظهر فيه الذاتية، كما تظهر فيه فنية السرد الروائي المستمد من حياة شبه مضطربة، ومناخ مليء بالتأزم، والدرامية في بعض الأحيان، خاصة وأنه كثيراً ما كان يقف عند الأحداث والتفاصيل المعلوماتية الخاصة في سيرته ليطبق عليها مفاهيم فلسفية رأى أنها تواءم مع منطق الأحداث التي حدثت له، حيث حل سارتر في عمق وصراحة لا تخلو من القسوة، الظروف التي نشأ فيها، ومشاعره إزاء أسرته، خاصة حيال أبيه الذي انتحر وهو لا يزال في المهد، ونحو جده الذي قام بتربته وحباه برعاية لا تخلي من التكلف والحركات المسرحية، فشب الطفل في جو مفتuel، وبرع هو الآخر في التهريج والتمثيل، وكان يقلد الكبار ليكتسب إعجابهم، ويحرص على التقرب من جده فرضاً، فكان يقلد الطفل النابغة، ويتظاهر بقراءة وبفهم الكتاب والشعراء الذين يكلف بهم رب الأسرة، ولكنه كان يحس في أعماق نفسه أنه ليس فريد عصره، بل هو مخلوق مسخ زائف المشاعر مصطنع الإحساسات، فكان ينفس عمما يضطرم في نفسه من صراع بالاسترسال في أحلام عنيفة، فيتخيل أنه قد أصبح بطلاً هماماً عهد الله إليه بمسؤولية جسمية ألا وهي إنقاذ الأبرياء من براثن الأشرار وحماية المحتججين والضعفاء. وقد ترسخت هذه النزعة في ذهن وعقل سارتر حتى أنه كان

كثيراً ما يتعامل مع الآخرين من هذا المنطلق حتى بعد أن أصبح جان بول سارتر الفيلسوف الكبير وربما كان ذلك من أسباب رفضه جائزة نوبل للآداب التي منحت له عام 1964، حيث كان من أسباب رفضها هو أن لجنة الجائزة تمنحها إلى من تريد حسب هواها من دون النظر إلى القيمة الأدبية الكبيرة للعديد من الكتاب الذين يستحقونها بالفعل على الرغم من أجناسهم وتوجهاتهم الخاصة.

ولد سارتر في باريس في 21 يوليو عام 1905، وكان أبوه قد توفي بعد عامين من ولادته، فتربي في بيت جده لأمه، الأستاذ كارل شفایتزر، وكان مدرساً لغات الحديثة، وبخاصة اللغة الألمانية. وبذلك نشأ سارتر في بيت يعطي أهمية كبيرة للقيم العقلية والأدبية، رأى سارتر نفسه في سنينه الأولى محاطاً بكميات كبيرة من الكتب المترامية في كل أنحاء البيت، وبعد أن تعلم القراءة والكتابة، أتيحت له فرصة القراءة والاطلاع على أعمال كبار الأدباء والكتاب في مكتبة جده. وفي ذلك يقول : "لقد كنت صورة مصغرة للرجل البالغ، فقد قرأت الكتب التي كتبت للبالغين". وقد عرفت الكون في هذه الكتب.. واختلطت في ذهني، تجربتي غير المنظمة المستمدّة منها بأحداث الحياة الواقعية التي كانت تحدث بطريق المصادفة والعرض، ونجم عن ذلك نوع من المثالية التي طلبت مني ثلاثة عاماً لكي أخلص منها وأنبذها". وقد اعترف سارتر بأن فقده لأبيه في هذه السن المبكرة كان معناه أنه نشأ دون أن تكون لديه "أنا أعلى" Super- ego مما ساعده على تحرر ذهنه وتفكيره وسلوكيه. وحين تزوجت أمه للمرة الثانية عام 1916 عاش معها، ولكنه لم يكن سعيداً في بيت زوج أمه مما ولد عنده نوعاً من التمرد والبحث عن الحرية الفردية والوجود الإنساني، وفي عام 1924 التحق سارتر بمدرسة Ecole Normale supérieure ليحصل منها على شهادة الأجريجاسيون في الفلسفة. وهناك قابل سيمون دي بوفوار وارتبط بها بذلك الرابطة القوية المتينة التي ظلت معه حتى وفاته من دون أن يتزوجها. وهي علاقة وصفها بعض الكتاب بأنها علاقة "أسطورية" نظراً لقوتها واستمراريتها لهذه الفترة الطويلة. فلقد كان يعتقدان أن الزواج هو نوع من النظام "البورجوازي". لذا آثراً ألا يدخلان معاً في علاقة رسمية بهذه العلاقة. وتقول سيمون دي بوفوار في كتابها "La Force de L'ag" : لقد وضعنا ثقتنا في العالم وفي أنفسنا. فقد كنا نعارض ونقاوم المجتمع بصورةه

وتكونيه السائدين حينذاك ، ولكن لم نكن نحس بأى مرارة إزاء هذا الموقف العدائى لأنه يتضمن نوعاً من التفاؤل القوى الوطيد. كنا نؤمن بضرورة إعادة تشكيل الإنسان وصياغته ، وهي عملية لن تتم إلا على أيدينا. ولو جزئيا... لقد خلقنا علاقتنا وروابطنا مع العالم، وكانت الحرية هي جوهر وجودنا ذاته".

ولعل أهم المفاهيم الفلسفية المبثثة داخل نسيج هذا النص السيرى "الكلمات Les Mots" ، نبعث أساساً من خلال احتفاء سارتر بالكاتب الإنسان، أو الإنسان الكاتب، خاصة في مراحله الطفولية الأولى، والتي جاءت نتيجة مواكبتها لجبلته الخاصة التي كانت تسير بطريقة عفوية وتلقائية، من خلال تمردہ على الواقع، ومناداتہ بالحرية، وهو في ذلك الجانب من سيرته قد احتفى بجانبي القراءة والكتابة احتفاءً كبيراً، وهمما اللتان شكلتا شخصيته، وأكدها عنده معنى الوجود، وتداعيات هذا المعنى الكبير الذي ظهر بجلاء في فكره وفلسفته وأعماله الإبداعية. كما أنهما هما الجزآن الأساسيان في تكوين وتشكيل سيرته في هذا الكتاب. ويحلل سارتر في قسمى الكتاب وضعيته كإنسان حاز فكرا خاصا، ورفضه المطلق أن يخضع الإنسان لأى قوة أخرى أكبر منه تقال من حريرته هو ذاته في هذا العصر. فهو يقول في استهلال كتابه "الإنسان لا يوجد بل يصنع نفسه". تلك القاعدة التي تبناها سارتر في كتابه فهو يقول في الصفحات الأولى "لقد صنعت ذاتي لأنني لم أكن أبداً لأحد". ويوضح من خلال سرده لحياته وما جرى فيها من وقائع وممارسات في هذا الوقت، معنى الحرية والوجود وطبيعة تحديد الفرد طريقة حياته و Maheriyah معيشته، وتمردہ على الواقع، ورغبتہ الملحۃ في الحرية، وتحقيق الذات، وإثبات الهوية، وغير ذلك من المفاهيم الذي دأب على معالجتها في فكره وفي كتبه وإبداعاته، وكما قال كريستوف رانسمرى "إذا أردت أن تخيل، فإنك تحتاج إلى الواقع. وكلما كان غوصك في عالم الواقع عميقاً، غدا من السهل عليك أن تختبر حكاياتك". تلك كانت الآلية الأولى في صنع حياة فلسفية كاشفة وحاكمية على المستوى الخاص والعام في حياة الابن سارتر في ذلك الوقت. فقد قال سارتر عن طفولته كل ما وعنه ذاكرته واحتزنته من أحداث وأفكار ورؤى ومعالم كثيرة تولدت تباعاً حسبما تحددت مسارانها الحياتية . وتناول في هذا الكتاب الممتع ككيفية تعلمه للقراءة ونزوّعه إلى الكتابة، كما كان يفعل جده

شارل، وكيف راح يشتراك في "المثلية" الكبيرة - على حد قوله - التي كان يعيشها أهله ومجتمعه في ذلك الوقت. وكيف كانت القوة التخييلية عنده حادة وملفتة للأنظار صاحبته وسط هذا المخزن الكبير للكتب في بيت جده أثناء نموه الجسدي والعقلي. فقد بدأت بوأكير تكوينه في وحدة صنعتها الظروف والطبيعة في حياته. فقد مات أبوه وهو في شهره الثالث وأمه كانت صغيرة باهته الشخصية أما باقي الأسرة فكانت عبارة عن جدين عجوزين يؤويانه هو وأمه. وعلى الرغم من ذلك لم يكن جان بول أو "بولو" كما كانوا يطلقون عليه، إلا طفلاً مدللاً وسط هذه الأسرة الصغيرة. لكنه كان على وعي طفولي طبيعي بما يريد فهو يقول "لقد لبست لباس الطفولة لكي أوهمهم بأن عندهم ابنا". وفي السابعة من عمره أدرك أنه يجب أن ينتقل إلى طور جديد ينهي به مرحلة القراءة التي كان قد بدأها في بيت جده.

ولدت الكتابة في قلم سارتر وأعطته أول ما أعطته موقفاً مغايراً لما كان عليه في الفترة الأولى فترة القراءة في القسم الأول من الكتاب. وبدأت الكلمات في مرحلة الكتابة تأخذ طوراً جديداً في حياة الصبي "بولو".

ولعل سارتر في تعبيره عن حياته الذاتية من خلال كتابه "الكلمات" قد أوضح تماماً الإرهاصات الأولى لفكرة الملزوم تجاه نفسه، وتجاه ما نادى به من أفكار وجودية وفلسفية، وعبر عن جل هذه الأفكار التي وضحت بعد ذلك، وانتشرت انتشار النار في الهشيم في أوروبا والعالم بأسره. وقد كانت الكتب هي المحور الأساسي الذي نبت فيه سارتر ولذلك فقد كانت بالنسبة إليه هي الكلمات العظمى التي أسست مذهبة وروجت لأفكاره، ووضعت العالمة الكبيرة والبصمة الهائلة لهذا الفكر. وكما بدأ حياته مع الكتب فقد أنهاها أيضاً مع الكلمات والكتب، وخلال حياته تتعدّت مساراته الفكرية في شتى المجالات التي توجه بها للقراء بين البحث الفلسفى والرواية والنقد والمسرحية والمقال السياسي والدراسة السينكولوجية المتزوجة بالصيغة الأخلاقية . وقد كان هذا العمق الذي توخاه سارتر في شتى نتاجه الفكري والفلسفى هو نتاج هذه الحياة الخصبة التي حياها بسخاء، ونشأ في محتواها وزخمها المتوع في انضباط كبير.

يقول سارتر في إحدى مواضع السيرة: "بدأت حياتي كما سوف أنهيها بلا شك: وسط الكتب. وفي مكتبة جدي، كانت الكتب موجودة في كل مكان، وكان محظورا نفخ الغبار عنها إلا مرة في العام، قبل افتتاح المدارس في تشرين الأول. وكانت لا أعرف القراءة بعد حين كنت أحترمها، تلك الحجارة المرفوعة: مستقيمة كانت أم مائلة، مرصوفة كالقرميد على رفوف المكتبة، أم منثورة في المرات الحجرية، كنت أحس أن ازدهار أسرتنا متوقف عليها، كانت تتشابه جميعاً، وكانت ألهو في معبد صغير، تحيط بي أبنية كثيفة قديمة، رأتنني أولد، وسترانى أموت، وسيؤمن لي بقاياها مستقبلاً لا يقل هدوءاً عن الماضي. وكانت أمسها خفية لأشرف يدى بغارها، ولكنني لم أكن أدرى ما أفعل بها، وكانت أحضر كل يوم حفلات يفوتي مغزاها: فقد كان جدي - الذي كان مرتكباً أخرق الحركات في العادة، حتى أن أمي كانت تزّر له قفازيه - يقلب هذه الأشياء الثقافية ببراعة مقدسة. وقد رأيته ألف مرة ينهض، فيدور حول طاولته، ويعبر الغرفة في خطوتين، ويتناول كتاباً بلا تردد، ومن غير أن يمنع نفسه وقتاً للاختيار، فيقلب صفحاته فيما هو يعود إلى أريكته، بحركة مشتركة من الإبهام والسبابة، وما يكاد يجلس حتى يفتحه بضربيه جافة" على الصفحة المطلوبة" جاعلاً إياه يصطفق كالحذاء. وقد كنت أحياناً أقترب للاحظ هذه العلبة التي كانت تشقّ كالمحارة، وكانت أكتشف عرى أعضائها الداخلية، أوراقاً ممتقطعة عفنة، منتفخة بعض الشيء، مغطاة بأوردة صغيرة سود كانت تشرب العبر وتبعث منها رائحة الفطر". (1).

في هذا المناخ الثقافي كان ميلاد سارتر وسط سطوة كبيرة لمنطق الكتب، بصحة لغو أشيب كبير يعرف معنى الكلمات، ومعنى الحياة ويعرف كيف يتعامل مع هذا الزخم من منجزات العالم بقدسية وبراعة منقطعة النظير، لذلك كان هذا كلّه دافعاً لثورة سارتر الفكرية الكبيرة التي لازمته منذ طفولته وحتى رحيله.

واختيار سارتر (الكلمات) كعنوان وعتبة أولى لكتابه هو إيمانه الكبير بما لهذه الكلمة من معنى، وتأثير عميق في النفس الكامنة فيها كل أنواع وملامح الإنسانية، كما أن اختياره لها "عنواناً لقصة حياته، يؤكد لنا نظرتنا له كمخادع

كبير.. عاش خداعه أولاً ثم عاش به ثانياً، واتخذه موقفاً واتجاهها أمام نفسه لكي يخرجها ويبعثها على الورق.. فالكلمات من صنع الإنسان.. هي حياته.. فحياته إذن من صنع الإنسان الذي بداخله.. وهكذا يقفل القوس وينضم طرفا الحلقة.. ونجد في آخر الطريق.. ببدايته، "فالوجود يسبق الماهية" وتحقيق الماهية يثبت الوجود وهذا لا يتأتى إلا باختراع كل لطريق تحقيق ماهيته "واختراع كل لطريقه" هو نقطة ارتكاز فلسفة سارتر الوجودية التي نجدها.. وسنجدها في كل أعماله الأدبية.

(2)

قسم سارتر كتابه "سيرتي الذاتية .. الكلمات" إلى قسمين رئيسيين، الأول بعنوان "القراءة" والثاني بعنوان "الكتابة" وكما قال فيليب لوجون حين عرّف السيرة الذاتية في كتابه "السيرة الذاتية .. الميثاق، والتاريخ" بأنها: "حكي استعادي نشرى يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته". لذا فقد حاول سارتر في سيرته الذاتية أن يحدد الخطوات الحديثة المكونة للثقافة المؤسسة، وكيف كان تأثيرها الحياتي على وضعية الفكر الذي نادى به، خاصة وأن هذا الزخم من ممارسات الحياة كان له دور كبير في بلورة سيرته وتحديد مفاهيمها.

إلا أن كثيراً من المفاهيم الفلسفية التي نادى بها سارتر، نجدها تبرز من خلال تجاويف النص السريدي للسيرة من خلال بعض المواقف، والممارسات، والمداخلات، والعلاقات الإنسانية. والإبداع الذي حاول سارتر أن يعبر عنه خاصة في الجزء الثاني من السيرة "الكتابة".

والقارئ للسيرة يجد أن هناك مجالاً واسعاً للاستيعام ووضع مداه في مواقف كثيرة بفعل الحكي الذي استخدمه سارتر في سرده لسيرته. حيث لم يكن الأمر ملزماً للدقة في الأحداث كما هي الحال عند كتابة المذكرات، كما وضح من كم التخييل الذي مزجه بواقع حياته، أو أن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات. إنما جاءت تقسيمه الاستيهامية عبر شكل يحتضن عدة نصوص منهجية بدءاً من "كتابات روسو وحتى الوصول إلى باسكال، أو خطاب المنهج لديكارت". وكما يقول لوجون أيضاً بأن مصطلح "سيرة ذاتية" مرتبط بالتوتر

وبالغموض والتردد الذي تسمح به الكلمة، بالإضافة إلى الفضاء الجديد للقراءة والتأويل". (3) لذا كانت الإشكاليات التي طرحتها سارتر في سيرته هي بمثابة وجود لمحات وظلال لرؤيته الخاصة وتجربته الفكرية الكبيرة المستمدّة من التكوين والطفولة والوعي بالذات والوجود في كل مراحله.

لذا فإن تقسيم سارتر لسيرته الذاتية، تحت عنوان "القراءة"، و"الكتابة"، كان بمثابة ميثاق سير ذاتي خاص به جعله، يلجأ إلى هذا الشكل، أو إلى هذه التقسيمة الاستيهامية، حتى يستطيع أن يقول كل ما يريد أن يقوله، من خلال زخم كبير من العلاقات التي عاشها مع كل من انعكست حياته عليه منذ البدايات الأولى وحتى كتابة استحضار الذاكرة وهواجسها في كتابة هذه السيرة الرائعة، ومن خلال أيضاً الفترة الزمنية التي عاشها وعاد بها إلى الوراء، حيث جذوره الأصلية في إقليم الألزاس المتنازع عليه بين ألمانيا وفرنسا في ذلك الوقت، وهي جزئية أخرى أراد بها مغزى خاص في سياق الحديث عن سرد ملامح جذوره الأولى. كما كان أيضاً يريد أن يحقق للقارئ متعة المشاركة في سيرة حياة أحد مفكري العصر، بصورة تعهد وميثاق بأن ما حدث كان حقيقياً وأن الأشخاص الذين كان لهم حضور في نسيج النص هم أشخاص حقيقيون، وأن هذا الميثاق كان هو أسلوب المكاشفة بينهما كطريقة للقراءة والتأويل، بقدر ما هو نمط من الكتابة.

وعلى ذلك، فإنه في الجزء الخاص بالقراءة، بدأ سارتر هذا الجزء باستعادة بعض جذوره، بدءاً من عام 1850، في مقاطعة الألزاس حتى الوصول إلى الجد شارل شاويتزر، وزوجته لويس جويومان، ابنة كاتب العدل الكاثوليكي، حتى زواج والدته آن ماري بوالده جان باتيست ضابط البحرية الذي تزوجها على عجل، وأنجب منها سارتر عام 1905، ثم أصيب جان باتيست بحمى معوية أرقنته مريضاً بين يدي عروسه فترة طويلة ثم ما لبث أن رحل، وهنا تتساءل آن ماري لماذا اختار هذا الغريب أن يموت بين ذراعيها. ويمرض الابن لهذه الظروف العقيمة، وتستيقظ الأم وابنها الذي شفي من هذا الكابوس المشترك .. ويعقب سارتر حول هذا الكابوس الذي كان أول محك له في هذه الحياة: "عزّت آن ماري، وهي بلا مال ولا مهنة، على العودة إلى بيت أبويها ولكن الموت الواقع الذي أصاب أبي كان قد

أغم أسرة شوايتزر: لقد كان مفرط الشبه بالطلاق. ولأن أمي لم تحسن التبؤ به، ولا الاحتياط له، فقد حكم بأنها مذنبة: ذلك أنها كانت قد اتخذت لها في طيش، زوجا لم تسبق له تجربة".

لذلك عاش الموت مع سارتر في أوقات ومواقف متعددة وأصبح كاللازم له، وأصبح لهذا السبب "فائد الأنماط الفوقيه" ويقول سارتر حول ذلك: "لقد كان موت جان باتيست قضية كبرى في حياتي: ذلك أنها ردت أمي إلى أغلالها ومنحتني الحرية".

على أن إشكالية الموت هذه كانت بالنسبة إليه حقيقة وخالاً في الوقت نفسه، كانت كثيراً ما تراوده أفكار نزقة حول هذا المفهوم في هذه السن المبكرة "إنني أحيا الموت". ففي السنة الخامسة، كان الموت يترصدني، كان يذرع الشرفة في المساء، ويلصق فمه بالزجاج، كنت أراه ولكني لم أكن أحجز على أن أقول شيئاً. لقد التقينا مرة، عند محطة فولتير، كانت سيدة عجوزاً، طويلة ومحنونة، ترتدي السواد، وقد تمتت عند مرورها: "هذا الصبي، ساضعه في جيبي". في تلك الحقبة، كنت على موعد مع الموت كل ليلة في سريري. وكان ذلك طقساً: كان ينبغي أن أضطجع على جبني الأيسر، وأنفني نحو الرقاد، وكانت أنتظر وأنا مرتعش، فكان يتجلّ لي هيكلًا انتياديًا جداً، وبهذه منجل كبير، وأنذاك، كان الإذن بأن أنقلب على الجنب الأيمن، فكان يذهب، وكانت أستطيع أن أنام بأمان. وفي النهار، كنت أتعرفه في ضروب مختلفة من التفكارات". كانت هذه المواجهات تتتابع الطفل الصغير، وتتردء إلى حادثة موت أبيه الذي لم يتعرف عليه إلا من خلال ما كان يحكى عنه أو من خلال ما تركه وراءه من آثار وحاجيات.

وقد عبر سارتر عن علاقته الغامضة المبهمة بأبيه بسطور قليلة قال فيها "ما زلت حتى اليوم أعجب من معلوماتي القليلة عنه. ومع ذلك، فهو قد أحب، وأراد أن يعيش، ورأى نفسه يموت، وذلك كاف لخلق رجل، ولكن لم يعرف أحد في أسرتي أن يثير فضولي بصدق هذا الرجل. وقد استطاعت طوال سنوات عدة أن أرى، فوق سريري، صورة ضابط قصير ذي عينين بريئتين، ورأس مستدير أصلع، وشاربين كثيفين، وحين تزوجت أمي للمرة الثانية، اختفت الصورة. وقد ورثت فيما

بعد كتاباً كانت تخصه: مؤلفاً لـ "لودانتيك" عن مستقبل العلم، وأخر لـ "وير" بعنوان "نحو الوضعية عن طريق المثالية المطلقة". لقد كان سيء الاختيار لكتب المطالعة، شأن جميع معاصريه. وقد اكتشفت في الهوامش خربشات لا تفهم، وهي علائم ميّة لإشراق صغير كان حياً متوجهًا حوالى موعد ولادتي. وقد بعث الكتب: كان ذلك المرحوم قليلاً ما يعنيني. إنني أعرفه بالسماع ، كـ "القناع الحديدي" أو "فارس إيون" ، وما أعرفه منه لا يختص بي فقط، فلئن أحبني ، ولئن أخذني في ذراعيه ، ولئن أدار نحو ابنه عينيه الصافيتين ، المتآكلتين اليوم ، فإن أحداً لم يحفظ من ذلك ذكرًا: إنها هموم حب ضائعة. بل إن هذا الأب ليس حتى ظلاً، ليس حتى نظراً: كل ما في الأمر، إننا كلينا ثقلانا ، رحباً من الزمن ، على الأرض نفسها". (4)

أما علاقته بالجد فكانت علاقة خاصة نشأت بين طفل يتيم الأب وجد لأمه يعده أعمجوبته، وقد أفرد سارتر لجده شارل شاوريتز مساحة كبيرة في سيرته، لأنه كان هو الأنا الفوقية البديلة والوحيدة التي عرفها منذ نعومة أظفاره وانعكست طموحاتها الإنسانية عليه شكلاً ومضموناً كنت "أعمجوبته" لأنه يتمنى أن ينهي أيامه عجوزاً مندهشاً، وقد عزم أن يعتبرني حظوة من القدر فريدة، هبة مجانية قابلة أبداً للإلغاء ، وما كان عساه يطلب مني؟ كنت أملؤه بحضوره وحده. لقد كان "الله المحبة" بلحية "الأب" وقلب "الابن المقدس" ، لقد كان يضع يديه على رأسني ، وكانت أحس حرارة راحته ، وكان يدعوني بصفيره ، بصوت يرتعش حناناً ، وكانت الدموع تندى عينيه الباردتين. وكان الجميع يصيحون: "إن هذا الشقي قد أطأر صوابه!" كان يعبدني". (5) وقد أورد سارتر الكثير من الممارسات التي كانت تحدث مع جده خاصة انعكاس ثقافة هذا الجد على الحفيد في كل مراحل حياته، حتى أنه عندما بدأ سارتر الدخول إلى عالم الكلمة كان يختبئ وراء مكتبة جده ويحاول تقليده في تعامله مع هذه الكتب، وكان ذلك في مرحلة سنية مبكرة قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.

وكما كان الكتاب تأثير في حياة سارتر، كان السينما تأثير كبير وعميق أيضاً في هذه الحياة، فقد دخلها، عام 1912 وكان في السابعة من عمره، وكانت لازالت حتى ذلك الحين صامتة، فتوحد معها عن طريق الخيال، وكان يقلد ما

يحدث على الشاشة في بيته على نغمات عزف أمه آن ماري على أصابع البيانو.. ويتحدث سارتر عن وقائع هذا التقليد بقوله "كنت التقط مسيطرة جدي على أنها سيفي، وقاطعة ورقه على أنها خجري، وسرعان ما كنت أصبح صورة مسطحة لفارس. وكان الوحي يتأخر أحياناً: وكسباً للوقت كنت أقرّ، أنا المبارز الشهير، أن قضية هامة كانت تضطري إلى أن أظل متتكراً، فلا يعرفني أحد. وكان المفروض أن أتلقي الضربات من غير أن أردها وأجعل شجاعتي تتظاهر بالجبن. وكانت الموسيقى تصخب وتتكلّف، فتقوم ب مهمتها. كان البيانو يفرض على إيقاعه، كأنه طبل إفريقي، وكانت "الفانتازيا المرتجلة" تحل محل روحي، فسكنني، وتمنعني ماضياً مجهولاً، ومستقبلاً بارقاً ومميتاً، كنت مأخوذًا. وكانت أمي تقول، من غير أن تكف عن العزف: "إنك تحدث ضجة مفرطة، وسوف يشتكي الجيران" (6)

على أن الجزء الخاص بالكتاب في سيرة سارتر الذاتية قد بدأ هو الآخر أيضاً بالجد شاويتزر الذي كان تأثيره العميق على سارتر قد أحدث مفعوله العجيب، وكان على الرغم من تخصصه في اللغات خاصة اللغة الألمانية إلا أن اللغة الفرنسية كانت تسحره وهو في السبعين لأنه تعلمها بمشقة ولم يكن يملّكها تماماً، وقد نقل الجد إلى حفيده سحر هذه اللغة وسلطتها الكبرى على الثقافات والإبداعات. ويقول سارتر "ما كدت أبدأ الكتابة، حتى وضعت قلمي لأنتمع بفرحة عظيمة" (7). وبدأ سارتر في "دفتر الروايات" في كتابة عدداً من الروايات بدأها برواية اسمها "من أجل فراشة" وبدأت رحلة طويلة في سيرة سارتر تجتر نفسها وتعبر عن قضايا العالم الإنسانية في شكل كتب وكلمات بدأها سارتر بالقراءة وأنهاها بهذا العالم وهذا الزخم الكبير من الكتابة الفلسفية والإبداعية المتنوعة.

وواضح أكثر من اللازم، وكانت درجة وعيه بما يحيط به تمو معه كلما خطأ خطوة إلى الأمام، وكانت حقيقته "كنت العطاء.. وكانت العاطب" وعندما أدركته حيرة الذات مع واقعه، اهتدى إلى طقوس جديدة للحياة تقدنه من براثن هذه الحيرة وكانت "الكتابة" التي أطلقها عنواناً في القسم الثاني من كتابه "الكلمات" حيث أنهى الجزء الأول المعنون بـ"القراءة" بهذه الكلمات "وووجدت

الخلاص في خداع جديد غير حياتي" وهذا الخلاص كان هو الكلمة المسطورة. وهو ما بدأه في الجزء الثاني بهذه العبارة "كان نفس الخداع ولكنني كنت أعتبر أن الكلمات هي خلاصة الأشياء. وبهذا أفلت من التمثيلية.. لم أعد ألعب الدور فقد وجد الكذب تنفيذا لأكاذيبه".

الإحالات:

- 1- سيرتي الذاتية (1) الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة د . سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1964 ص 30
- 2- الكلمات، د . نبيلة حلمى، م المجلة، ع 97، يناير 1965 ص 113
- 3- ص 11 فيليب لوجون
- 4- السيرة ص 16
- 5- السيرة ص 17
- 6- السيرة ص 94
- 7- السيرة ص 105

دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي

يزعم بعضهم، ويبدو أنه على حق فيما يبدو للكثيرين من المعنين بشؤون الأدب من وجهة نظر عالمية، أو من منظور عولمي Global Perspective، أن مصطلح "الأدب العالمي" "Weltliteratur" (الذي سُكّه أول ماسّكه المؤرخ الألماني أوغست لودفيغ فون شلوترز August Ludwig von Scholzer (1735-1809) عندما أورده عام 1773 في كتابه الأدب والتاريخ الإيسلنديان⁽¹⁾، وروج له يوهان ولفغانغ فون غوته بين الناس من خلال رسائله ومقالاته وتعليقاته وأحاديثه مع مریده يوهان بيتر إيكerman، على غير ما أراده له من سُكّه ومن روج له، محكوم بمجلس أمن غربي يملك حق النقض، فيدخل من يشاء من الآداب القومية في دائرة، ويصرف من يشاء عن هذه الدائرة، أو قد يسمح له بموضع متواضع على المحيط منها.

* باحث وناقد ومترجم وأستاذ جامعي من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

فعلى سبيل المثال، لا يشير ماريو - فرانسوا غويار (أحد أعلام الدرس المقارن للأدب في فرنسا، والذي تلمذ على أيدي نخبة متميزة من أساتذة الأدب المقارن في السوربيون والكولييج دو فرنس من أمثال بول هازار وفيرنان بالدنسيرغيه وجان ماري كارييه)، في كتابه الجامعي واسع الانتشار والمعنون بـ "الأدب المقارن" والذي ترجم أكثر من مرة إلى العربية⁽²⁾، إلى أكثر من 150 كتاباً فقط من كُتاب العالم، منهم 124 كتاباً من 3 أقطار أوروبية هي فرنسا، وألمانيا، وبريطانيا، و12 كتاباً من إيطاليا، و6 كُتاب من الولايات المتحدة الأمريكية، و4 كُتاب من اليونان القديمة، ومثلهم من إسبانيا، و3 كُتاب روس، فضلاً عن الفيلسوف إراموس، والكاتب المسرحي أونيسيكو الروسي/ الفرنسي، وأديب أمريكي لاتيني واحد⁽³⁾، أي أن أمثلة غويار تأتي من دول حلف الناتو أساساً، أو حتى من عدد محدود من دوله لايتجاوز الرابع، أي هي محكومة بالمنظور الغربي، وبنزعة تمركز أوروبية غربية حول الذات لافتة للنظر.

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن عدداً من مقارني العالم شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، قد تتبهوا إلى انعدام التوازن في تدبير الأدب العالمي، تأليفاً، دراسة، وجمع مختارات، وقائماً فنية ومعرفية وإنسانية، وإلى أن هذا الأدب، حتى عهد قريب، كان في نظر الغرب أدب الصفة في منتدى الأمم والشعوب، ولذا كان من الطبيعي في منظوره النخبوي المتركمز حول الذات أن يرى في الأدب الأوروبي الغربي المعيار الذي يسمح له بقبول أداب الآخر غير الأوروبي في ناديه الخاص بأدباء الغرب وما يستسيغونه من مختارات من أداب العالم.

يكتب سوكويهرو هيراكاوا الدارس المقارني الياباني عن تعليمه الجامعي في طوكيو في الخمسينيات من القرن العشرين:

"صحيح أن باحثين عظاماً من أمثال كورتيوس، وأورباخ، وويليك كتبوا أعمالهم البحثية الصروح بفرض تجاوز النزعة القومية. ولكن البحث الغربي في الأدب المقارن، بالنسبة إلى خارجي مثل، بدا تعبيراً عن شكل جديد من أشكال النزعة القومية - النزعة القومية الغربية، إذا ما كان بإمكانني استعمال تعبير بهذا. إنه بدا لنا نادياً خاصاً بالأوروبيين والأمريكيين. لقد كان نوعاً من نطاق رفاهية تعاونية أوروبية غربية أكبر"⁽⁴⁾.

وكان فيرنر فريدریش قد وصف استعمال مصطلح "الأدب العالمي" من جانب المقارنين في العالم المقدم، ولاسيما الغرب الأوروبي الأمريكي، بأنه ببساطة علاقات عامة سيئة، تسوء أكثر من نصف الإنسانية. بل إنه اقترح أن يسمى برنامج كهذا بأنه برنامج "آداب الناتو" ورأى في ذلك مبالغة لأنه لا يشمل أكثر من ربع أمم الناتو⁽⁵⁾.

وعلى أي حال فإنه من البين أن متن الأدب العالمي، كما يُتداول حتى في أيامنا هذه، لا يزال يعاني من عدم توازن واضح في تمثيله لأمم العالم وشعوبه أدبياً، لأنه لا يفسح المجال واسعاً إلا للقوى والغنى في هذه الأمم، وحتى عندما تتبّه إلى ضرورة الالتفات إلى الشرق الآسيوي الناهض، الذي بدأ ينافس الغرب في قوته وغناه، فإنه انحاز إلى الأمم الأقوى والأغنى في هذه الأمم (اليابان، والصين، والهند)، وأغفل أممًا ضعيفة وفقيرة، بسبب اختلال معاييره الفنية والأدبية والإنسانية، أولئك ازدواجية هذه المعايير، في تقويم الأعمال الأدبية في أكبر قارات العالم.

تكتب راي تشو Rey في مقالتها المعونة بـ "باسم الأدب المقارن" المنشورة في كتاب تشارلز برنهايم "الأدب المقارن في عصر نزعه التعدد الثقافي":

"من بين جميع القسمات البارزة للنزعه المركزية الأوروبية Euro-centrism التي تبرز في سياق الجامعه، تصور الثقافة على أنها تستند إلى الفكرة الأوروبية الحديثة للدولة القومية Nation-State، وعلى ضوء هذا الأمر فإن الأدب المقارن قد انتقد بحق لتركيزه على آداب بعض دول قومية قوية في أوروبا الحديثة. غير أن المشكلة لا تختفي إذا أحلانا بكل بساطة الهند والصين واليابان محل إنكلترا وفرنسا وألمانيا. فتحن ما نزال نشهد، حتى هذا اليوم، منشورات تحمل عنوانين من مثل "مداخل مقارنة إلى روائع الأدب الآسيوي"، وتتبّنى هذا الأنماذج المركزي الأوروبي ذا التوجه القومي للأدب باسم الآخر، وفي أمثلة كهذه فإن مفهوم الأدب يخضع وعلى نحو مقيّد إلى فهم دارويني -نسبة إلى داروين- اجتماعي للأمم: "الأعمال الروائع" تماثل الأمم "الروائع"، والثقافات "الروائع". ومع الاحتفاظ بالهند والصين واليابان ممثلة لآسيا، فإن ثقافات أقل بروزاً في التأثير الغربي مثل كوريا، وتايوان، وفيتنام، والتبت، وثقافات أخرى، تحيد جانباً بكل بساطة بوصفها الثقافات "الآخر" المهمشة، بالنسبة إلى "الآخر" الذي هو الحضارات الآسيوية العظيمة"⁽⁶⁾.

وعلى أية حال فإن من الإنفاق أيضاً أن يشير المرء إلى توجهه، يتاتي هذه الأيام على نحو ملحوظ، إلى التوسيع في هذا المنظور من حيث لغات هذا الأدب، وكتاباته كذلك. وهذا مؤشر إيجابي ينبغي تشجيعه وتعزيزه والإسهام به من جانب كتاب سائر العالم، ولاسيما أن كتاب الآداب الشرقية العربية: كتاب الصيني، والياباني، والفارسي، والعربى، والهندى، وغيرها، فضلاً عن كتاب أوروبية الشرقية، وكتاب إفريقية وأمريكى اللاتينية، الذين عليهم أن يبذلوا ما يكفى من الجهد حتى يدخلوا كتاباتهم في متن الأدب العالمي.

ولكن السؤال الذي يتadar إلى ذهن المرء في هذا الموضوع هو:

ما الأعمال الأدبية التي تقرأ هذه الأيام بوصفها تتتمى إلى دائرة "الأدب العالمي"؟

يمكن القول في معرض الإجابة عن هذا السؤال إنه غالباً ما تشمل هذه الأعمال أعمالاً يُشار إليها على أنها من **الكلasicيات Classics** وأعمالاً أخرى يشار إليها على أنها من **الروائع Masterpieces** وأعمالاً - قد لا تكون من أي من المجموعتين السابقتين - سُوَّغ قراءتها على أساس من كونها نوافذ على عالم "آخر" الذي ينبغي أن يُعرف ويُفهم بوصفه جزءاً من عالمنا الذي بات يؤمن بالتجددية، بل بالعالمية.

فأما الأعمال **الكلasicية** فإنها تستند إلى قاعدة مكينة من الدراسات **الكلasicية Classical Studies** التي تخصص لها الجامعات المرموقة قسماً خاصاً بها، يقوم أساتذتها وطلابها على تدبر التقاليد الأدبية اليونانية والرومانية:

- بوصفها من ناحية نماذج سامية تحتذى من جانب، أو يثار عليها من جانب آخر، أو تُحاور ويتفاعل معها من جانب ثالث.
- وبوصفها من ناحية أخرى مكوناً أساسياً من مكونات الآداب الأدبية الغريبة منذ عصر النهضة وحتى عصرنا الراهن.

ومع أن لكل تقليد أدبي عريق أعماله **الكلasicية** التي تحتذى أو تُحاور أو يشار إليها، فإن الثقافة الأوروبية استطاعت أن ترسخ لنماذجها **الكلasicية** موقعاً ساماً على رأس هرمية خلقتها لأدبها، وفكرها، وكل ما يتصل بها، بوصفها النماذج الأمثل التي يتطلع إليها أي أديب يسعى إلى العالمية من جانب، وغاية أي مسعى قومي لتطوير التقليد الأدبي الخاصة بأمة ما، أو شعب ما، أو قوم ما على

ظهر البسيطة. ومن ثمَّ أسهمت في نشرها فيسائر أنحاء العالم على أنها تراث إنساني ينبغي أن يظفر بكل احترام وإجلال من الجميع.

ومعنى هذا أيضاً أنَّ الأعمال الكلاسيكية الأخرى (غير الأعمال اليونانية والرومانية، وغير ما عُدَّ لاحقاً منتمياً لأسرتها الغربية) بحاجة إلى اعتراف عربي بمكانتها وأهميتها وسموُّها حتى تدخل دائرة الأدب العالمي، ومن هنا قلت نسبة هذه الأعمال في المتن الكلي للأدب العالمي، وتضليل نصيتها في كتب الأدب العالمي المعتمدة في تدريس هذا المقرر في الجامعات الأوروبية الغربية والأمريكية، واقتصر الاهتمام بها على عدد محدود من الأعمال تقبلاً لذوق الغربي مترجمة إلى لغة من لغاته الرئيسية، كما هو الشأن في ملحمة *المهابراتا*، وملحمة *الشاهنامة*، وحكاية *كنجي*، وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وغيرها.

وأما الروائع فالغالب أنها أعمال أوروبية غربية تناقلتها أجيال الأوروبيين عبر العصور، وعمدت إلى ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الغربية المختلفة بوصفها قممأً في أدابها القومية تكشف عن روح أمتها وشعبها وقومها، وتتسنم ذرعة سابقة في وعيهم بهويتهم.

ومع افتتاح الأوروبيين على الأمم الأخرى في أزمنة الحرب والسلم، وفي عصور الاستكشاف والتسع الاستعماري والانفتاح العولى، فقد قبلوا بعض قمم الأدب الأخرى وأدخلوها في دائرة الروائع العالمية، ولكنها ظلت محدودة بالقياس إلى تواريخ أممها التي أنجتها، وإلى إسهامها في الحضارة العالمية.

وأما الأعمال التي ينظر إليها على أنها نوافذ على عوالم "الآخر" الصديق، والعدو، والمحايدين، فإنها تختار بوصفها مداخل لتعرف هذا الآخر وفهمه بغض تسهيل التعامل معه وتذكرة واحتواه ومواجهته حسب مقتضى الحال. ومن الملاحظ أن دائرة هذه الأعمال تتسع يوماً بعد يوم بسبب اتساع المصالح الغربية، وتنوع اهتمامات الغرب المختلفة، وتتوافر وسائل الاتصالات الحديثة، وازدياد حركة الناس بين القارات، وتتوافد الجاليات المختلفة إلى الغرب والشمال الغربيين بحثاً عن فرصة علم أو عمل أو ملاذ آمن لا يتوافر في غير بلدانهما.

(1) انظر:

,Theo D'haen

The Routledge Concise History of World Literature

(Routledge, New York and London, 2012), p. 5.

(2) انظر على سبيل المثال ترجمة الدكتور محمد غلاب للكتاب:
الأدب المقارن:

تأليف م. ف. جبار، ترجمه الدكتور محمد غلاب وراجعه الدكتور عبد الحليم محمود،

(لجنة البيان العربي، القاهرة، 1956)؛ و:

ماريوس فرانسوا غويار

الأدب المقارن

مع مقدمة من المؤلف خاصة بالطبعية العربية،

ترجمة هنري زغيب

.(منشورات عويدات، بيروت-باريس 1978)

(3) طبقاً للإحصاء الذي أجراه ديفيد دمروش في بحثه "اطر للأدب العالمي"، وانظر:

David Damrosch,

"Frames for World Literature", in:

Grenzer der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen,

Herausgegeben von Simon Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer

(Walter de Gruyter, Berlin- New York, 2009), pp. 499-500.

(4) انظر:

Sukehiro Hirakawa,

"Japanese Culture: Accommodation to Modern Time", in:

Yearbook of Comparative and General Literature, No. 28, 1979, pp. 46-50.

(5) انظر:

Werner P. Friederich,

"On the Integrity of Our Planning", in:

The Teaching of World Literature,

Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959, Edited by Haskell M. Block,

(The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960), pp. 14-15.

(6) انظر:

Rey Chow,

"In the Name of Comparative Literature", in:

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Edited by Charles Bernheimer

(The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), p. 109.

علم الاجتماع في مدرسة الرواية الفرنسية المعاصرة*

آن بارير وDanièle Martosili

لنبدأ من هذا السؤال البسيط والمستفز إلى حد ما: لماذا لم يعد علماء الاجتماع يقرؤون أعمال الروائيين الفرنسيين المعاصرین؟ في الحقيقة، إن القراءات الروائية لأكثر علماء الاجتماع تبدو نادرة وغير محددة. (إيلينا، 1998) لا يلتفت أكثر هؤلاً، عند رغبتهم في قراءة عمل روائي، إلا نحو رواية القرن التاسع عشر، أو قد يصلون إلى بداية القرن العشرين بتفزز، وبشهد على ذلك، في فرنسا، غزارة الاستشهادات بمارسيل بروست. بعد ذلك قلما نرى مكاناً للإنتاج الروائي الفرنسي المعاصر.

إن هذا البعد، والخسارة التحليلية التي يسببها، هما الدافع لهذه المقالة. من أجل فهم المقالة، كان علينا أن نقارب، أولاً، التطابق الشديد بين النظرة الروائية، وعلم الاجتماع الحديث، قبل الإشارة إلى أسباب تباعدهما منذ عقود. علماء الاجتماع متعلقون بالشخصية الاجتماعية التقليدية، ووصف الأوضاع من خلال الدور، والزمانية السبيبة للحوكمة. ولهذا لم يعرفوا طريق التواصل مع الغنى الموجود في التطبيقات اللاحقة للرواية. سناحوا، من خلال التركيز على هذه الأبعاد الثلاثة، إظهار الإمكانيات التي تقدمها القراءة التحليلية للروايات بالنسبة إلى الخيال الاجتماعي.

* مترجم ونأخذ وأستاذ جامعي من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

عودة إلى غزالية رعوية تحليلية

يجب علينا التوقف أولاً، إذن، عند التقارب التحليلي الكبير بين الواقعية الأدبية، والمشروع الاجتماعي الوليد. (ليبي، 1990) يصاحب العصر الذهبي للرواية الاجتماعية بداية التفكير الاجتماعي، حتى وإن كان التفكير الاجتماعي لن يجد تعبيره القانوني إلاّ بعد عقود من ذلك. اقترب الخطاب الاجتماعي من الواقعية الأدبية بصورة متزامنة على الرغم من اختلافهما، واستطاعا، بذلك، ترسیخ نموذج متقارب من الوصف والتحليل. لقد تقارب كلاهما، بعضهما من بعض، في محاولة لتفسير التصرفات البشرية، وأعطيا دوراً حاسماً للتوجهات الاجتماعية وأوساطها. كان الأمر يتعلق أولاً، بالنسبة إلى علم الاجتماع، كما بالنسبة إلى الواقعية، بانفكاك مزدوج. فمن جهة الرواية، تعلق الأمر بانفكاكها عن مرحلة ما قبل تاريخها الأسطوري والملحمي. إن الحط من مستوى الشخصيات، ورفع مستوى الأبطال النموذجيين أدخلا، بصورة تدريجية، الرموز والصفات الجامدة للسرد الملحمي، أو أدخلوا البطولة في فضاء من الاختلاف والدقة النفسيين، وفي الوقت نفسه، أدخلوا البطولة في فضاء من الأوضاع الاجتماعية المعقدة، والمتمايزة بشكل كبير. (بافل Pavel ، 2003) أما علم الاجتماع، فعليه أن يتخلص من فكرة الحياة الاجتماعية المنفرسة بقوه في قالب جامد من العلاقات الجماعية المشتركة، ويمكنه أن يحدد، لوحده، الحيوانات، رابطاً بين الثقافات المتباينة لأنماط من الأفراد. إن اختراق عوالم اجتماعية معقدة ومتمايزه، والمسارات الفردية الملاي يامكانيات التطور، أو التشعب، ستصبح بالتدريج موضوعات للتحليل. إن ما فرض نفسه، إذن، والذي يمكن أن نعيده قراءته في التقاء المشروعين، هو نوع من الوصف الخاص للأفراد، الذي يضم صفاتهم إلى ملاحظات حول أماكن عيشهم، وينظم الأفعال والأحداث عبر الحركات الممكنة، ويسمح بفهم صفاتهم، والأوضاع من خلال وساطة راوٍ كلي الوجود.

اندمجت شخصيات روايات القرن التاسع عشر الكبيرة كلها بعمق في وسطها الاجتماعي. كانت سماتها الداخلية تعتمد بشدة، غالباً، على الوسط الاجتماعي، إلى حد أن تفسير دوافعها يمكن أن يتطابق، بسهولة مع الوسط الاجتماعي. يضاف إلى

ذلك أن هذه الحالة النفسية تصبح، بشكل من الأشكال، حالة عامة حاضرة دائمةً في أكثر الدراسات الاجتماعية: إن الماضي المستوطن عن طريق الشراكة الاجتماعية من المفروض فيه أن يفسّر تصرف الأفراد. إن ما كان مركزاً في هذه المرحلة التاريخية للرواية أصبح، بطريقة من الطرق، غطاء تفسيرياً لأسس المسار الاجتماعي. مما لا شك فيه أنه ضمن هذه اللعبة التي يبقى فيها عمل بلزاك Honore الروائي أو عالم الاجتماع، أن يحيط بخصوصيات هذه البيئة. لا يمكن فصل الفرد عن محيطه الذي يحدد تصرفه، ويفسره.(1)

الحكمة الروائية هي، إذن، المعادل الوظيفي للفضاءات الاجتماعية التي يؤسسها علماء الاجتماع (أنظمة، أشكال، حقوق)، التي من المفترض أن تولّد مجموعة من القوى المنذجة لتصرفات الفاعلين. وسواء قدمت الحكمة مثلاً خاصاً عن هذا المجموع، أو عبرت عنه على شكل إيحائي أو مضمر، أو تلميحي، (بورديو Bordieu ، 1992)، فإن هذا لا يغير شيئاً في العمق. إن الزمانية الروائية نفسها في خدمة مبدأ التفسير، وفي خدمة شكل من السببية.(2)

مع ذلك، سينذهب الأدب بسرعة باتجاه معاكس لعلم الاجتماع للتخلص من ذلك، مع الطموح إلى تفسير بنوي للتصرفات الإنسانية. منذ (الكوميديا الإنسانية، وساغا روغون - ماكوارت Saga Rougon - Macquart) اتجه الروائيون، إلى حد كبير، نحو الميل إلى رسم مجتمع كامل من خلال دراسة مختلف فئاته، وطبقاته الاجتماعية، وفهم تاريخ الرأسمالية من خلال المрабبي، والرجل الشاب الطموح، والعامل، أو العاملة في التجارة الوليدة الكبيرة. أما علم الاجتماع فهو مستمر بالتعلق بالوصف الواقعي للشخصيات، بوصفه الآلة الوحيدة المقبولة للتأثير في الفرد، دون وجود ما يكفي من النظارات النقدية أحياناً. هذا قاد ميشيل زيرافا Michel Zeraffa (1971 ، ص. 161 – 162) إلى نتيجة متطرفة إلى حد ما، وبطريقة معاكسة لبداية سنوات السبعينيات من القرن الماضي: (الروائيون الواقعيون الحقيقيون، اليوم، هم علماء الاجتماع).

أسباب التباعد

إذا لم يكن مطروحاً هنا التتبع الدقيق، وخطوة خطوة، للمسار الطويل للانفصال بين الأدب وعلم الاجتماع، فإنه من واجبنا، من الآن فصاعداً، أن نضع علامات عمل لذلك من أجل فهم لماذا تلاشى التفاعل الأولي العميق بينهما بالتدريج.

تفكيك الشخصية الاجتماعية

إن الاهتمام، أولاً، بسبر التعقيد الداخلي للشخصيات الروائية، شيئاً فشيئاً، هو الذي سيؤدي إلى تشظي الشخصية الاجتماعية، بصورة كاملة، وهي الصارمة جداً، والوحيدة، وغير القادرة على الإمساك بحياة اللاوعي، وهي خليط حقيقي تعبّر عن الحالة الذاتية. إنه زمن يبرز التعقيد الداخلي، إن شخصية الواقعية الاجتماعية، التي هي مسبقاً، أكثر فردانية من شخصية الملhma، أو من الروايات السابقة، سيتم باستمرار تجاوزها من شخصية روايات تدفق اللاوعي، ومن عوالم جيمس جويس James Joyce ، وفرجينيا وولف Virginia Woolf ، ومارسيل Italo Svevo بروست Marcel Proust ، أو إيتالو سفييفو .

إن حدة ذهن الشخصيات، وأعمق أرواحها غير المعروفة وغير المسبورة، والتوع الكبير في الدوافع التي تحركها، هذا كله سيصبح، من الآن فصاعداً، المفاتيح. من المؤكد أن هناك مخاطرة بحجز الرواية، بصورة دائمة، ضمن خفايا الذات.

من الواضح أن هذا التحوّل حاسم من وجهة نظر اجتماعية خالصة. أولاً لأنه من الواضح أنه إذا كان سبر الشخصية يتم دائماً كصدى للاكتشافات الخاصة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية، أو كمواز لها، فإنه لم يعد من الواجب التوجه إلى علم الاجتماع، من الآن فصاعداً، من أجل فهم الشخصيات. أصبحت الرواية، من الآن فصاعداً، شريكة طريق للتحليل النفسي، في النصف الأول من القرن العشرين، وهذه الشراكة منظمة إلى حد ما. على كل حال، إن فائدة الرواية من التفكيك متعدد الأقطاب للشخصية، والذي يتركها، بصورة نهائية، محرومة من مركز قيادة، جعلت الحوار مع علم الاجتماع صعباً: من فترة قريبة جداً، وتحديداً

اعتباراً من بداية الاهتمام بموضوع الهوية، اندفع بعض علماء الاجتماع، ولكن بخجل، من أجل سبر هذه الأبعاد.

ولكن هذا الوضع للتساؤل النقدي ليس الأول. هناك تغير ثان عميق أيضاً، يضاف إلى الأول، وحدهه جان بول سارتر (1948)، بحماس بوصفه انتقالاً من أدب الصفات إلى أدب مواقف خاصة في المسرح. وصفت ميلان كونديرا Milan Kundera ذلك بأنه تحول أوسع، من الصعب حصره بتأثير مدرسة فلسفية واحدة، والذي يعود تاريخ ولادته إلى قبل عشرين أو ثلاثين سنة من الوجودية، مع عمل فرانز Kafka . تحول فن الرواية، إذن، من وجهته النفسية، إلى وجهة التحليل الوجودي بهدف توضيح الموقف الذي يهتم بالجوانب الأساسية للشرط الإنساني. (سواء كان لك طفولة سعيدة أم بائسة، سواء كان دلوع والدته، أم تلميذاً في ميت، أم كان وراءه حب عظيم أم لا، فإن هذا لن يغير شيئاً في قدره ولا في تصرفه). (كونديرا، 2005، ص. 80) إن مسألة معنى الوجود تتقدّم على الفهم النفسي في رواية الموقف.

إذا كانت المواقف توضح وجوداً، فذلك لأنها تسمح بالحديث عن هذا الجزء من الواقع، الذي، على الرغم من كونه حاسماً، فإنه يفلت من التأثير العرضي، (غودار Godart ، 2006) مهما كانت الأشكال المعطاة لهذه الموقف مثل التصنّع، والخطأ، أو المحاكمة، والعبث، أو التجارب التي تسمح بطرح هذا المركز للوجود مثل التقرّز والضيق والقلق والوحدة. يواجه الإنسان، دائمًا، التحدى نفسه: الإضاءة بنفسه على موقف يعلم، مع ذلك، أنه مبهم. إنه انعكاس فهمه علم الاجتماع، غالباً، بوصفه نتيجة لتجارب الاغتراب.

تفكيك البراءة الخيالية وتحولات التجربة الشكلي

وصل عصر الشك إلى الشخصية التي تعد صفتها لصافة كبيرة تغطي على الحقيقة النفسية (سارروت Sarraute ، 2002)، كما وصل الشك إلى الحبكة. تبدو الأشكال التقليدية للسرد قد تغيرت بعمق بسبب التوّع الكبير في البنيات الثقافية للعالم المعاصر. (بوتور Butor 1992 ، ص. 10)

في عالم غير واضح، لدى الروائي إحساس أنه لم يعد قادراً على تقديم قصص بالمعنى الدقيق للكلام، أو أنه يقدمها بعد تجريدتها من كل سذاجة، ويجبر القارئ على عودة تحليلية دائمة إلى البنية السردية نفسها، وعلى نسيج عنكبوت رمزي ينسج علاقته بالعالم. يمكن للرواية حتى أن تصبح سيرية ذاتية إلى حد أنه يصبح من المستحيل، أحياناً، تمييزها من رواية من يتكلم. إن تدفق اللغة تحديد التفكك لكل شخصية لصالح كائنات أخرى، ذات وضع غير واضح، حيث يتوقف الكلام عن أن يكون موضوعاً لاحتياط الحكي من قبل الكاتب أو الشخصيات، أو حتى من اختلافاتها للأنا المخفية، من أجل أن تصبح قدرة مشتركة مع موضوعات، وقوى، ومواقف ضمن فضاء أو فيض لا يتوقف من الكلمات أو البنى الثقافية، التي لا يمكن لأي سرد أن يحيط بها بصورة كاملة.

ليس غير عادل، إذن، النظر إلى الرواية الجديدة على أنها لوحة معقدة تتوضع موضع شك عميق، ونهائي من وجهاً نظر المعرفة والرواية التقليدية. هناك نتيجة أكثر قطعية تتوضع عند ملتقى نقادين متوازيين: فمن جهة اللسانيات البنوية وعلم العالمة، ومن جهة أخرى توجد مجموعة تحليلية أكثر سعة لنقطة التحول اللساني في العلوم الإنسانية والاجتماعية. في الحالتين أدخل الروائيون إلى برامجهم تساؤلات نقدية، بطريقة ما، تتعلق بالكتابية ووصف العالم.

روايات غير اجتماعية كثيراً؟

كانت هذه التطورات حادة خاصة في فرنسا إلى حد معارضته أدب فرنسي متورط في وصف الحالات الداخلية مع أدب أنكلو - سكسوني بشخصيات مرسومة بطريقة أكثر أسلوبية، وغالباً بطريقة أحادية، ولكن بوصف اجتماعي أكثر دقة وعمقاً، حيث الحبكة تتتفوق على العناصر الأخرى.

إن وضع التخييل موضع تساؤل عبر مختلف أشكال التجريب السريدي، وهذا الحماس (لتخلص الرواية عمّا يبدو أنه يعرفها) (بورديو، 1992. ص 335)، لم يؤد، بشكل من الأشكال، إلا إلى زيادة الشرخ الحقيقي فعلاً في فرنسا خلال القرن العشرين كله، بين التخييل الروائي والتحليل الاجتماعي.

بالنسبة إلى دانييل ساليناف Daniele Sallenave (1997 ، ص. 98 – 99) تكمن المشكلة، تحديداً، في إرث الروايات الواقعية العظيمة، التي كانت موضوعاتها الرئيسية قد صودرت من خلال وصول العلوم الإنسانية والاجتماعية. لم يبق إلا ميل متطرف للفن من أجل الفن، وهو الذي تبناه غوستاف فلوبير Gustave Flaubert ، ولكن ذلك مستقل عن أي ادعاء للتعبير عن العالم أو التاريخ. تتتابع الإثباتات وتتوحد، إذا كانت الإدانة تتجاوز فرنسا كثيراً (كونديرا، 1993 ، ص. 44)، فإن فرنسا ستكون، مع ذلك وبصورة خاصة، في قلب الأزمة، وذلك يبرر المقارنة مع أداب أخرى نجحت في ربط التجديد الموضوعاتي، بالتجديد الشكلي، وفي مقام الأول الأدب الأمريكي الشمالي أو الجنوبي (دوتورتر Duteurtre ، 2000 ، ص. 230).

هذه الأزمة الحادة هي التي ستفسر الانفتاح الاستثنائي والتعويضي لفرنسا على الآداب الأجنبية، والسرعة التي تستوردها وتترجمها (أنديرسون Anderson 2005 ، ص. 91). وهذه الأزمة هي التي ستنكسر، أيضاً، النجاح الحالي للرواية السوداء، في قدرتها على إظهار أفراد على اتصال بالأحداث والقوى الاجتماعية التي تتجاوزهم. (3) باختصار، لا يحب علماء الاجتماع ولا يقرؤون، مثل كثير من القراء، إلا الروايات التي تذكرهم بما يعرفونه سابقاً.

18 - على كل حال، هذا الخطاب الذي يتراجع، إذا كان، مثلاً نراه، مصالغاً، خاصة داخل الحقل الأدبي، يبدو أنه يسوغ، إلى حد كبير، عدم اهتمام علماء الاجتماع بتطور الرواية الفرنسية المعاصرة. لقد فقد الخطاب قدرته على الحديث لعصره ومجتمعه عن عصره ومجتمعه، وحصر نفسه ضمن اسمية (الاسمية مذهب فلوفي يقول بأن الكلمات لا وجود لها في الواقع ولا في الذهن، وإنما هي مجرد ألفاظ أو أسماء تدل على عدد غير محدد من الأشياء) نرجسية لا معنى لها، والتي تحفي لعباً شكلياً عبثية للكتابة. سيكون هذا الخطاب، إذن، غير اجتماعي.

الكلمة الكبيرة انطلقت، والشتائم الأسوأ التي يمكن لتأثيرها أن يكون غريباً من وجهة نظر عالم اجتماع يبدو أن القدس قد قيل، ويعاد قوله.

إعادة وصل الغيط

من خلال العودة إلى محاكمة جزء جيد من النتاج الفرنسي المعاصر، يبدو لنا أنه من الممكن إعادة وصل الروابط بين الرواية، وبين علم الاجتماع، وهذه المحاكمة لا تقنعننا أبداً لأسباب كثيرة. فمن جهة لا تبدو هذه المحاكمة عادلة كثيراً في تنويعها، ولأسباب كثيرة أيضاً. ومن جهة أخرى، لأن فيها، في العمق، ما يدهش، من وجهة نظر بعض الأحداث الداخلية للعلاقات بين الأدب وبين العلوم الاجتماعية. في الحقيقة، إذا قبنا ذلك، فإن أجزاءً كاملة من الحياة الاجتماعية ستكون، أحياناً، غائبة فيها، بدءاً من العمل. ألم تكن تلك هي الحالة، أيضاً، في Honore ، لبلزاك نفسه عندما وصف، على هامش غابة فرنسا الرأسمالية، مجتمعاً من أصحاب الدخل المحدود، والنبلاء في الأرياف؟ مع ذلك، ومقابل هذه الملاحظة، تأتي عبقرية كارل ماركس من تساؤله حول الدلالات التي يمكن أن يسببها هذا الفياب، خاصة وتجاوز ذلك، العثور، في قلب الكوميديا الإنسانية على التحليلات الروائية الأكثر عمقاً، للمجتمع الرأسمالي الوليد. لا يمكن طرح فرضية أن ذلك يعود جزئياً، على الأقل، لأن علماء الاجتماع بقوا هنا عند تصور محدد وقديم للشخصية والحبكة الروائية، وأن اجتماعية الرواية المعاصرة بقيت عندهم لا يمكن الوصول إليها تحديداً؟

عند طرح هذه الفرضية، أي الروايات، هل يجب، إذن، قراءتها ووصفها، من أجل إحياء هذا الحوار الجديد؟ الرواية الفرنسية المعاصرة فضاء معقد وغير متجانس، لا يمكن لأي تصنيف شكلي أن يحصرها ضمن كتلة واحدة. يضاف إلى ذلك، يبدو أن القطيعة التحليلية بين المدارس والحركة الأدبية قد أفسدت، بصورة خاصة منذ سنوات السبعينيات من القرن الماضي، لتصبح متنافرة، بصورة كاملة، خلال سنوات الثمانينيات، مما أدى إلى منع تناوب حقيقي. مع ذلك، وعلى مستوى عال من التجريد، ليس من الخطأ الإشارة إلى أن القارئ موزع بين رواية تبقى بالعمق ملخصة لطروحات الواقعية الأدبية، ورواية تجريبية وصلت إلى مأزق كبير. وعليه، يبدو لنا أنه يمكن البحث بين هذين الخيارين، بوصفنا علماء اجتماع، ومجموعة غير متجلسة من الروايات التي تقدم بحثاً عن إمكانيات

جديدة من السرد والتحليل للحياة الاجتماعية. يبدو لنا ممكناً، إذن، ودون الادعاء القيام بأي مشروع للتصنيف، الإشارة إلى بعض الأعمال، وسط هذا الضياع الحالي. ضمن هذا المنظور، ومن خلال قراءة من هذا النوع، يمكن التقاط ميزتين كبيرتين.

تبعد الميزة الأولى سلبية ظاهرياً. الروايات التي يمكن التقاطها هي رواية "الما بعد"، مثل (مالابو Malabou ، 2005 ، هيلر، فيهير Heller, Feher 1998). ضمن هذا المعنى، يمكن تصنيف هذه الروايات بأنها روايات ما بعد حداثية. وهي تخلف كلها روايات الطبيعة، ومشروعها لتدمير اللغات كلها. وهي تصل إلى هدفها، بطريقة من الطرق، بعد التصورات المتتابعة للشخصيات، وبعد البراءة السردية، وكذلك بعد تفكيرها. مما لا شك فيه أن العودة إلى السرد هي الأكثر دلالة على هذا الانحراف، مع التوقف عن الأخذ بتقليد حقيقي للقطيعة، دون العودة، مع ذلك، إلى البراءة السردية للفترة السابقة (Blanckman ، 2000).

الميزة الكبيرة الثانية أكثر إيجابية. إن رواية "الما بعد" هي رواية انتقالية، واتجهت، بصورة جذرية، نحو العالم، ونحو الكائن، مع الاحتفاظ، باستمرار، بالذاكرة القادرة على التساؤل حول ممارساتها الخاصة. (فيارت & فيرسيه Viart & Vercier ، 2005 ، ص. 495) اشتغلت الروايات على المكتسبات السابقة، دون التخلّي عن الإرث، ولا الاهتمام كذلك بشروطها لتراث، وهي تسبر الموضوعات الأكثر خلوداً للمعرفة الروائية، مثل المسائل الرئيسية لعصرها.

لا تتقاسم كل الروايات الفرنسية المعاصرة حقيقة هذه الميزة المزدوجة، ومع ذلك، هذه حالة نوع معين من الروايات التي، مع احتفاظها بميبل استكشافي، أعادت العلاقة مع جمهور كبير، أو هو في حالة ازدياد متواصلة.(4) على علم الاجتماع أن يستمد من هذه الروايات ما يغذي خياله، عبر هذه الأشكال الجديدة من المعرفة الروائية، لأن هذه الروايات، كما سنرى، تجهد لإيجاد آليات جديدة للوصف والتحليل لثلاثة عناصر تأتي بأشكال مختلفة، من أجل تقويض الواقعية القديمة من جهة، ومن جهة أخرى، تقديم طرق استكشاف أخرى:

- ستؤدي هذه العناصر إلى وضع الشخصية الاجتماعية في محيط غير مريح
- إظهار حدود مفهوم الدور مع تغير المواقف.
- فحص الظروف الدقيقة التي سيكون فيها العالم الاجتماعي مسرحاً لها.

الشخصية بعد الشخصية

تصفيه الشخصية الاجتماعية

لنقل ذلك من البداية: لا يأتي الانطباع من اللاحتمامية الظاهرة في بعض الروايات الفرنسية المعاصرة من إغفال أو غياب وصف الظروف الاجتماعية. إذا كان هناك روايات تقدم شخصيات تتسمى إلى الطبقات الوسطى، مع تنوع داخلي كبير، فإن بعضها الآخر يقوم بالغوص عميقاً في البيئات الاجتماعية. من المؤكد أن حياة العمل في هذه الروايات غير حاضرة كثيراً (5)، ولكن هذه ليست هي الحالة خارج العمل، وأوقات التسلية، والحياة الخاصة، وأوقات الفراغ للحياة الاجتماعية التي توصف، أحياناً، بدقة كبيرة. كما توصف أيضاً بتوسيع الأمسيات الوحدانية التي تمضي أمام التلفاز، ووجبات الأكل بين الأصدقاء أو العشاق، وحفلات فاشلة أو ناجحة ، مثل الجلسات الكثيرة للحياة الحديثة. أخيراً، صحيح أن بعض الروايات تقدم مشاهد اجتماعية، بما في ذلك في تصنيفها الحالي، وتقدم مظاهرات، واعتداءات في الشارع على طالب شاب برجوازي من قبل شباب الضواحي، وتقاعلات القسم الذي يوجد فيه سائقوا تكسي، وعمال، ومراقبون، ويقومون بأدوارهم كسائقين تكسي، وعمال، ومراقبين، وعدد من المظاهر الحية الناجحة والقابلة للتصديق، بكلمة واحدة واقعية.

ولكن إذا كان الجانب الاجتماعي حاضراً ومستمراً، ويطرح غالباً، وبطريقة مؤثرة، فذلك لا يعني، في النهاية، شيئاً كبيراً. لا يتعلق الأمر فقط بأن الروايتين يرفضون الاعتراف بالبعد الاجتماعي للمواقف والطبع: إنهم، بالعكس يشيرون إلى هذا البعد، إلى حد كبير، وهم لا يقumen، هنا تحديداً، إلى التلميح، وغالباً بطريقة فجة خاصة. إذا كنا نعرف جيداً، أنه في الروايات الحالية، ما الذي يفعله الأبطال، وموقعهم الظيفي، وأندوافهم في الاستهلاك، وأعمالهم، فإن هذا كله لا يقول لنا، في العمق، شيئاً كثيراً عنهم.

إن القول إن الشخصيات هي شخصيات اجتماعية أو نمطية، لا يقدم مساعدة كبيرة إلى محاولة الاحتفاظ بالحواجز سليمة، والتي تبدو هشة. الشخصيات، المصنفة والمعاد تصنيفها، تتزلق بين التصنيفات. إن الحوار الحقيقي والضروري والمثير بين علماء الاجتماع وبين الروائيين حول الشخصية يجب، إذن، على كل حال في المرحلة الأولى، قبول هذه الملاحظة الأساسية. وفي ظل فضيحة كبيرة بعض علم الاجتماع، لم تعد الحالة الاجتماعية للشخصيات، من وجهة نظر المعرفة الروائية، علامنة تحليلية مثمرة. أو على كل حال، تبدو هذه الحالة، من الآن فصاعداً، غير كافية بصورة أساسية.

الاجتماعي بوصفه ستاراً

مما لا شك فيه أن الروايات المدروسة تقارب ما لم يكن يجرؤ بعض الخطاب الاجتماعي على الاعتراف به قبل سنوات طويلة. وهو أن الموقف الاجتماعي هو مصدر غير واضح لا يساعدنا على الإمساك الشخصي بالأخرين أو بذواتنا. تسمح العناصر الموضوعية بتحديد الشخصيات، وتصنيفها اجتماعياً، ولكنها لا تسمح لنا، في الواقع، بامتلاك أي معرفة أساسية عنها. وفي الوقت الذي تركز فيه الممارسة الاجتماعية الأساسية على تقديم وصفات جامدة حول العالم الاجتماعي، فإن عقريبة الرواية المعاصرة تسعى إلى سبر المظاهر الملمسة لما بعد الشخصية الاجتماعية.

إن البعض، في بعض الروايات، عن المنظومة التقليدية للوصف الروائي والاجتماعي تم توضيحه كما هو، بصورة كاملة. مثلاً، في أكثر أعمال باتريك موديانو Patrick Modiano ، إن تقديم التفصيلات الشخصية هي من أجل منع أي عملية وصول حقيقة للشخصيات. نادراً ما عرفت طريقة المعرفة التي أوصى بها علم الاجتماع تكتزيّاً جزرياً إلى هذا الحد. وصل التمرير إلى نهايته في (دفتر العائلة). Livret de famille ، وفي شارع المحلات المظلمة Rue des boutiques obscures إن الجهد الكبير للمؤلف لكي يقدم لنا إشارات اجتماعية مثل العمر، ونوع الجنس ، والمهنة، والحياة المدرسية، وعناصر شخصية وعائلية، والحالة المدنية هو،

بالعكس، يتاسب مع الإحساس بالألفة التي أقمناها مع الشخصيات. وهكذا تم تزيين النص بمعلومات من مصادر مختلفة تتناول الشخصيات غير المعروفة هوياتهم، من أجل القول إن وضعهم المدني محدد. هنا يقوم الروائي بنقد جذري لعقلنة العالم من خلال التجربة المعيشة للأفراد: إن حالة هؤلاء الأفراد إدارياً لا تفيدها في شيءٍ من أجل فهمهم.

من هذا بعد للتصنيفات الاعتيادية للعلوم الاجتماعية، يستخلص الروائيون، أحياناً، تصنيفات تزداد تعقيداً وبعيدة عن الواقع مثل الموسوعة الصينية الخيالية التي تحدث عنها جورج لويس بورج Jorge Luis Borges . تزدحم الروايات، إذن، بالتصنيفات المعارضة الهرزلية التي تختلط بالمعنى العام، أو بالتصنيف الكيفي الأكثر ظهوراً: مثل الشقر مع الهش كوكين أو البرغمانين، أو أيضاً مع الوحيدين، والمهشين، والفاشلين، (جان إيشينوز Jean Echenoz ، الشقرارات الطويلات، ص. 65)، والناس الذين لا يعرفون شيئاً عن الحياة وعن الآخرين (باتريك موديانو، ملابس الطفولة، ص. 42)، والمجموعة الصغيرة من المقاومين، والمجموعة الكبيرة من الجبناء (جينيفيف بريزاك Genevieve Brisac ، عطلة نهاية أسبوع للصيد في البحر، ص. 113)، والرجال الذين يتكلمون قليلاً ويضحكون قليلاً، ويعذرون قليلاً، ويتباهون قليلاً

(إيريك هولدر Eric Holder ، رجل السرير، ص. 23)، والنساء اللواتي ينتقمن، والنساء اللواتي يبكيان (أغنيز ديزارت Agnes Desarthe ، خمس صور لزوجتي، ص. 142).

إن الإشارات المنتظمة لفشل هذا التعبير عن الاجتماعي ازدادت كثيراً في الروايات: "عامل غامض لإدارة غامضة" ، (فيليب ديليرم Philippe Delerm مستهلk الوقت، ص. 28 – 29)، والرجال" الذين يعدون كواحد في الأماكن المحجوزة، هذا لا يعبر عن شيء" ، (إيريك هولدر، المراسلة، ص. 9) إن التعريف بالهوية الشخصية ليس له أهمية كبيرة، وقيمتها الإخبارية ضعيفة: "كان الوقت متاخراً عندما سألني عما كنت أفعله في الحياة. أجبته بأنه من الصعب القول، ولكنني كنتأشتغل لحساب شركة، ولا يمكنني قول العكس. على كل

حال، كانت حياتي الحقيقية في مكان آخر، على هامش الصعوبات" (كريستيان أستر Christian Oster ، المغامرة، ص. 95). لم يتردد بعض الروائيين، من أجل شرح ما يريدون، في تقديم الجانب الساخر من التحقيقات، سواء كانت بوليسية أو اجتماعية" (جينيفيف بريزاك، رؤية حدائق بابل).

ممثلون – شخصيات في مواقف فردانية

بعيداً عن هذا الجرح النرجسي الذي أصاب علم الاجتماع، يجب أن نفهم كيف استطاع الروائيون، على الرغم من كل شيء، تقديم شخصيات في مواقف اجتماعية.

في الحقيقة، إن الموقف الرئيسي المتخد هو وصف الشخصيات عبر عدد من التفصيلات المتفردة إلى حد كبير، مثل الهوس بشيء بسيط له دلالة الذي "قوع صحيح" (جان مارك روبيير Jean – Marc Roberts ، قضايا شخصية، ص. 94) إن الخاص في هذه التفصيلات، من خلال إعادة تمويعه بالنسبة إلى التقليد الواقعي، هو أنها ابعدت أدبياً عن استحضار هذه البيئات، التي قدمت لوحدها الوصف. ولكن هذه القائمة الطويلة والممتدة والمتناقضه والتغافلية لهذه الحركات الصغيرة، والعادات المستحكمة، والتفصيلات البسيطة الخاصة بالملابس، ليس لها، في النهاية، معنى إلا العودة لنمذج الشخصية الاجتماعية التي تسعى إلى الإشارة إلى موطها النهائي. (ما هو الفقير اليوم؟) تتساءل شخصية في رواية لبينوا دوتورتر Benoit Duteurtre . من الواضح أن اقتراح الجواب لا يمكن إلأ أن يثير شكاً: "أحدهم الذي يأكل كثيراً من السكريات؟" (بينوا دوتورتر، المتمرد، ص. 14)

إن التميّز التحليلي لشخصية ما من خلال تفصيلات مجترة، بعيداً عن أي استناد إلى نمط اجتماعي، لا يمكن أن يعد تحديداً مطلقاً، وتمتد التصفيية لتركيز على المواقف، والمشاهد، والتجارب التي يمكن القول إنها تتشكل مسبقاً ضمن مجتمع يوحد التجارب الاجتماعية ضمن نسب لا يشك فيها. إن الذي يسيطر على تقديم المواقف هو التعبير عن الحركات المفروضة، والكلمات المكتوبة على

لوح غير مرئي. (جينيفيف بريزاك، إجازة نهاية أسبوع في الصيد في البحر، ص. 55)، والأحداث المتتابعة المتأثرة بشدة بظروف الزمن، والفضاء، والتفاعلات. إن الحياة المنشودة، الحياة الحقيقية، الحياة الخالصة تمثل إلى أن تكون أحداثاً غير شخصية، تختفي فيها الفردانية مع الاعتقاد بالكمال. تشكل الثقافة الجمعية مجموع تجارب الحياة، بعيداً عن الانتهاءات الاجتماعية فقط. مع ذلك، نحن نعلماليوم أن ذلك هو الحد الرئيسي لفرضية المجتمع الجماهيري، ويجب معرفة أنه لم يعد يوجد وساطة حصرية بين نماذج المشاهد التي قام بها ممثل وبين موقعه الاجتماعي.

انقسمت الشخصية الاجتماعية في الروايات، إذن، بطريقتين متكمالتين، فاتحة مجال الوصف لأقصى حالات تفرد الشخصيات، كما أنها تعيد وضع هذه الفردانية ضمن تمييز معيش خضعت هذه الشخصيات لها. في مواجهة هذه الحقيقة، وفي هذه الروايات ما بعد الحداثية، تظهر الشخصية الاجتماعية دائمًا في حالة إزاحة، وحالة عجز عن الفهم مقارنة بحالة الفردانية القائمة، وبحالة إفراط بالشخصانية من وجهة نظر تمييز الحيوانات. يهدف تمييز الحياة إلى التعرف على وجود فضاء متجاوز للممارسات الاجتماعية، وغير القابل، غالباً، لأي اختزال موصعي.

التحليل الموسع للمواقف

يضاف إلى هذا السبر الأول سبرثان من جهة المواقف. من المعروف أن مفهوم الدور، في علم الاجتماع، هو الذي استخدم غالباً من أجل وصف الأفراد. يقوم الدور بدور الرابط بين البنيات الاجتماعية وبين المثل، عبر ربط نماذج التصرفات بالأوضاع المختلفة أو المواقف التي يؤديها. وبذلك يضمن الدور استقرار التفاعلات وتوقعها، من خلال الإشارة إلى التصرف المنتظر لشخص من شخص آخر بالنظر إلى المكانة التي يحتلها ضمن منظومة اجتماعية معينة. تقاطع نظرية الأدوار، بذلك، وبصورة طبيعية مع الرسم البياني لشخصية اجتماعية معينة. تقاطع نظرية الأدوار، بذلك، الروائي. ولا تزال هذه النظرية تقوم بهذا الدور. مع ذلك، ومن خلال استخدامها الدائم، يزداد عدد علماء الاجتماع غير الراضين عنها، دون أن يكون من الممكن،

حقيقة، العمل على تقديم رؤية بديلة. الموقف، في الإنتاج الأدبي، شيء آخر. يقدم بعض الروائيين وسائل أخرى، دون المواجهة المباشرة لهذا المفهوم. وبسبب ضيق المجال، سنكتفي بذكر وسيلة من هذه الوسائل، وهي الأجواء.

الحداثة والأجواء

36 المهنية، مثل الحياة الخاصة، نحن نرى أشخاصاً، وأشياء، أو مواقف متأثرة بالأحساس التي تثيرها، من خلال النظرة الشخصية جداً اتجاهها. تحول الحياة اليومية بعض الأفعال، مثل عشاء في مطعم، أو زيارة إلى متحف، أو مشهد موقع أثري، أو الترثي في مدينة، إلى ارتياح إلى أماكن ذات دلالة تزيد الرغبة في استهلاك كمٍ بالمعنى الدقيق للكلمة. في الحقيقة، إن الاستهلاك العادي هو الذي يدفع، بازدياد، إلى بيع خدمات وسلع على شكل أحداث وتجارب سواء تعلق الأمر بالسفر أو حضور مناسبات فنية، أو حتى المشاركة فيها.

إن وعي الأفراد والحساسية التي تزداد إلى حد كبير، وبخلاف التجارب المستمرة وتتنوعها، يعملاً على تركيز الوصف الروائي. يشهد الروائيون، وأحياناً شخصياتهم، بسعادة على الحساسية الشديدة اتجاه كمية الأشياء المشتركة، واتجاه تدرجاتها، وارتداداتها عليهم هم وعلى طريقتهم بتبنيها أو الابتعاد عنها. من أجل قول ذلك بطريقة علم الاجتماع القانونية، يبتعد سبّرهم عن الاجتماعي المشترك بمقدار ما يبتعد عن الاجتماعي الجماعي. إن المعرفة الروائية التي يقدمها الروائيون تتطلب أن تكون العلاقات الاجتماعية أكثر حميمية مما يريد أن يظهره تصور جماعي، وأكثر تأثراً بنفوذ نوع من رؤية العقلانية، ولكن أكثر تباعداً مما يثيره الحنين إلى تصور جماعي. يقوم الروائيون، بين هذين التحليلين، بسبّر وسيلة جديدة من الوصف للأجواء.

إن الأجواء، بوصفها وسيلة للإمساك بالمواقف، هي ثمرة زيادة الحساسية الجمالية الخاصة بالحداثيين، وهي كلها جديدة بالنسبة إلى علم الاجتماع باستثناء واحد. جعل جورج سيميل Georg Simmel ، 1989 من الأجواء السمة الرئيسية لأشكال من الفردانية الخاصة بالقرن التاسع عشر، وسمّاها، تحديداً، كيفية لكي تعارض الفردانية الكمية الخاصة بالقرن الثامن عشر. وهو جعل من هذا

التوتر أحد العناصر الأساسية لمفهومه عن الحداثة. مع ذلك، لن نجد، في أعماله، ولا عند خلفه، أثراً لرغبة واضحة للدخول في نظرية الأجواء.

مع ذلك، إن لغة الأجواء اليوم هي لغة عفوية منتشرة اجتماعياً وحتى أنها أصبحت موضوعاً في علم الاجتماع (فولبيان، Vulpian، 2003). كيف لا ندهش من الاستخدام المتكرر لمفهومات من هذا النوع في اللغة اليومية لحياة العمل، وفي حياة التسلية، واللقاءات الاحتفالية؟ إن الجو الجميل يمكن، أحياناً، هدفاً، ومكافأة، وفعلًا ذاتياً، أو على الأقل فعل رضي، والجو السيء يزعج ويؤثر، ويدفع إلى الهروب والبعد. يكون الجو بارداً أو حاراً، بحسب الاجتماعات، وحفلات الشوارع، وحضوره هذا أو ذاك. في مواجهة هذا التكاثر، ألا يمكن التفكير بأن الخيال الاجتماعي يمكن أن يتعلم من المعرفة الروائية؟

وصف الأجواء

الأجواء ليست وجهاً آخر لنظرية الأدوار، ولا طريقة لإكمال حدودها، أو تحديدها. إنها وسيلة أخرى لوصف المواقف، وتشتمل مسبقاً على الأدوار، محددة المادة التي تسمح لها بالانتشار. وهي توضح، بذلك، ما يجب، ربما، تسميته علم الأرصاد الجوية للحياة الاجتماعية. يضع هذا العلم، في مركز التحليل، المفهوم الكيفي للسياق وللموقف، بعيداً عن هذه التوقعات المسبقة والمقبولة من المرجعيات الأخرى كلها، يتحدد الموقف عبر الحساسية، والشعور، والانطباع، والعاطفة، وكذلك عبر تفسيرات هذا كله. لستخدم صورة تقترح فيها ناتالي سارروت Nathalie Sarraute الروائيون المعاصرون نوعاً من البنية العلمية الاجتماعية انطلاقاً من دراسة التوجهات، ويقترح الأجواء.⁽⁵⁾

وبسبب ضيق المجال، لن نقدم إلا بعض الأمثلة لفئات يمكن الحصول عليها انطلاقاً من الوصفات الرومانسية.

يمكن تعريف الفضاء الجوي بوصفه جواً يشتمل على بعض الأماكن، واللحظات أو الأشخاص، وهو يتميز بصفة الاستمرار، والديمومة ويمكن إعادة إنتاجه. تفرز الكنائس، وبيوت الأطفال، ويوم الأحد جواً، أي إطاراً لتصور

متكرر يسقط على العالم أو يندمج به. العلاقات العائلية، وأحياناً العلاقات الحميمة لها أيضاً جوهاً الخاص، لأن الأفراد يشاركون فيها بعده من الانطباعات والمشاعر الثابتة والتي يجدونها عند كل لقاء. الأجواء، إذن، هي نتاج القدرة على الوصول إلى مجموعة من الانطباعات المشابهة مهما كان سبب دافعها، وذلك في العلاقة مع الآخر، وفي مكان وزمان معينين: مثل الذكريات، والحالات الماضية للذات أو القناعات، والإحساس بالأمن أو الانزعاج. كلما كانت العلاقة طويلة ومستقرة كلما كان نسق الإحساس غنياً بالقوة، ولن تندesh، مثلاً، من رؤية هذه الطريقة من الوصف، غالباً، للعلاقات مع الأم. إن نجاح أو فشل زيارات أماكن الطفولة، التي توصف مئات المرات، يعتمدان، أيضاً، على القدرة أو عدم القدرة على العثور على مجموعة من المشاعر (فيليب ديليرم Phillippe Delerm صيف للذكرى، ص. 36، وآني إيرنو Annie Ernaux، المكان، ص. 105، جان فيليب توسان Jean – Phillippe Toussaint، ممارسة الحب، ص. 159). لبعض الأماكن جوهاً الخاص، مثل الكنائس التي تحتوي، بعيداً عن قضية الإيمان، على مجال قديم من الدلالات الرمزية، والانطباعات الجمالية المستقرة، وحالة تأملية صامدة (جينيفيف بريزاك، الأخوات ديليكاتا، ص. 22، جان إيشنوز، خط غرينبيتش).

المناخات تختلف عن الأجواء من خلال توعتها الكبير في الزمن وفي الفضاء. للمناخات، غالباً، طبيعة إسقاطية، ولها سمة المحدودية والوقتية. وهي ليس بالضرورة متفردة، ولكن، وعلى الرغم من كل شيء، يصعب إعادة إنتاجها، وهذا ما يوحيه تشابه الأحوال الجوية. وهي تتبع بالحدة والقوة، ويمكن أن تكون بكثافة منخفضة مثل نجمة في خلفية الموقف، أو احتلال مقدمة المشهد، وتصبح هي الموقف نفسه. إن إخراج علاقة من سياق، مثلاً، يكفي لوضعها في وضع شيء: يكفي رؤية الآخرين في قهوة، وليس في بيتهما، للإحساس بازدحام مناخي يسيطر على جوانب الموقف الأخرى (باسكا رو ز Pascale Roze ، تكلم معى، ص. 27). المناخات تحدد، على كل حال، التقويم الكيفي لعدد من الأفعال والمشاهد، واختلافاتها البسيطة، على الرغم من هويتها الموضوعية مثل سيكارا قبل وجهاً

الطعام أو بعدها، خلال حركة إغراء أو بعد جلسة حب.... عندها لن تكون السيكاره هي نفسها (إيريك هولدر، ذكور متقدون، ص. 36). انطلاقاً من نظرية الأجواء، تسمح الروايات، مثلاً، بتمييز الصداقات الجوية، التي توصف، أحياناً بالصداقات الذكورية، ودائماً عند إيريك هولدر، من الصداقات الأنثوية ومناخياتها (جينيفيف بريزاك، إجازة نهاية أسبوع في الصيد في البحر).

تسمح أجواء أخرى بتحليل ما يفلت تحديداً من كل تصنيف عبر توقعات مسبقة في العلاقات البشخصية، والتي، مع ذلك، تطبعها وتشكلها. تأتي الأمواج من الخارج، من شخص، من موقف، وهي تصل إلى ذلك الذي يشعر بها، وتدخله في جو الآخر الذي يدرك قوتها إلى حد ما. وهي تسمى وتميز العلاقة الخاصة بين حالة العقلية الخاصة وبين إشعاع شخص أو عدة أشخاص آخرين، ويتم الإحساس بها بطريقة مؤقتة أو دائمة. من غير المفيد، إذن، الاستفسار عن مصدرها. وهي ليس لها حقيقة أخرى غير الحقيقة التي يمنحها إليها الاستعداد لقراءة على درجة عالية من الكمال. ولكن تحت هذا الشكل، وفي هذا الجو يتم إدراك الأحداث. تضع الأمواج كلمات فوق الاهتزازات الجيدة أو السيئة، متنافرة أو متجاذبة ببطء. وبكثافة بطيئة تبتق من تفصيل، ومن هواء، ومن مظهر، ومن حضور مطمئن أو مقلق إلى حد ما، والذي يتبعه، بطريقة لا يمكن تفسيرها (ليدي سالفير Lydie Salvayre ، الحياة المشتركة، ص. 12)، من "لا أعرف ماذا والذي يزعجه دائمًا"، (فيليب بيسون Phillippe Besson، الفصل الأخير، ص. 13)، ومن "إحساس غريب من الثقة، والإحساس بالأمن"، (إيريك هولدر، هونفرواز، ص. 51). ويمكننا أيضاً الحديث عن الجاذبية الأقوى والأشمل والأكثر استمرارية من الأمواج، وتحتسب بكتافة عالية معيشة ولا يعرف قياسها، وهي على علاقة بمفهوم الكاريزما.

بعيداً عن الفضيلة الروائية للحكم، يمكن للأجواء أن تعرف امتدادات بعبارات تحليل اجتماعي، في حين أن تعبير مناخ يستخدم منذ عدة سنوات، دون تحديد كبير، من قبل علم اجتماع منظمات، عبر محاولة العثور، في مكان آخر، على إشارات كمية. ولكن المناخ ليس إلا جواً بين أجواء أخرى. وبالخروج من

فرضيات الحكم الواقعي، تدعوا الروايات إلى تصنيف متشدد، وتفتح على تحليل آخر للمواقف.

تشكيل الواقع

عرفت الرواية، لفترة طويلة، ولا تزال، من خلال التموج في إعادة خلق إدراك شامل للعالم الاجتماعي. إن قراءة حبكة، وبفضل وضع شخصية ضمن موقف، تؤدي إلى بناء عالم كامل، وانكشافه مع زيادة القراءات. من المؤكد أنه لم يكن يوجد لكل الروايات مشروع "فهم العالم بكليته كعمل فني"، (بروش Broch 1985، ص. 209)، ولكن، في المقابل، يوجد قسم من الروايات، حتى الأكثر خفة، جعلت من تشابك الأحداث قلب مشروعها المعرفي. من وجهة نظر عالم الاجتماع، يحيل هذا الاهتمام إلى سبيبة تتبع الأفعال، أو على الأقل إلى الاهتمام بتتابعها. وعليه، وبسبب دقة أكثر الحبكات في الروايات المدرستة، يمكن أن نلاحظ في مجموعة الروايات طريقة لسبر تشابكات العالم.

التراخي الكبير

في الرواية الواقعية، كما في علم الاجتماع الذي يتمحور حول فكرة المجتمع، يحصر الأفراد ضمن بيئة اجتماعية تفرض عليهم الأساس من سماتهم الفردية، وأحياناً، الأساس من دوافع تصرفهم، خاصة أن أفعالهم تجري في عالم تحكمه مجموعة من المبادئ الصلبة لسلسل الأحداث. يضاف إلى ذلك أن الروائي أكثر حرية من المؤرخ، بشكل من الأشكال، لأن الشخصيات، والحبكة، والشروط الاجتماعية، تعتمد، تحديداً، على خياره الشخصي (روبير، 1995، ص. 31). مع ذلك، تخضع حريته، في ذلك، لرقابة شديدة، لأن الأمر يتعلق، دائماً، بالخضوع لحبكة إيجابية خاصة على شكل تتابع سببي للأفعال. يأتي جزء من قوة تأثيرها في العلوم الاجتماعية من اعتمادها، القوي والمتناقض في الوقت نفسه، على التخييل. لأن ترتيب أحداث العالم وتفسيرها يعتمدان، دائماً، على التشابه مع سلسلة الأحداث التي تعرف الحبكة الروائية تقديمها بصورة جيدة. يمكن العودة إلى سبيبة حصرية على شكل نموذج صناعة الساعات الذي لا يمكن للتاريخ أو للدراسة الواقعية معرفته بالتأكيد. (7)

في المقابل، وفي الروايات المدروسة، إن هذه العودة الوصفية والتفسيرية والمعيارية للتصيرات، غائبة إلى حد كبير. إن دراسة تسلسل الأحداث، أي أساس الحبكة، يغذى فيها معرفة روائية تتوجه إلى اكتشاف العالم الأكثر تناهراً. مما لا شك فيه أن هذا البحث يتتجاوز الروايات المحللة، وهو بعد أساساً لرواية الربع الأخير من القرن العشرين (Scarpetta، Scarpitta، 1996، ص. 22)، ولكنه ليس قوياً واضحاً بسبب عدم الأهمية العامة للحبكات. تهتم الروايات، دون التخلص من حاكمة العالم، بأحداث العالم التي تسمح لها بالتخلي عن الإشارة إلى الروابط التي تجعل منها عناصر من تاريخ ضروري ومطلوب. تقدم الروايات، إذن، شيئاً مأولاً لا يفسّر، ويمكّن، دائماً، أن يظهر ثانية عند أدنى تحول في الواقع، أو على الأقل عندما يكون علم تاريخ الأحداث الذي يسمح بتفسير هذا التحول، غير جاهز. في العالم الروائي لموديانو، تظهر الشخصيات أو تختفي دون سابق إنذار، وهي تترك نفسها تتيه لصالح أحداث يومية صغيرة جداً في روايات جان فيليب توسان، أو روايات كريستيان أوستير. وفي بعض روايات جان إيشنوز، أو كريستيان أوستير، تصاب هذه الشخصيات بهواجس ووساوس تجعل تصيراتها غامضة من وجهة نظر الآخرين. هناك روايات مثل روايات ريجي جوفري Regis Jauffret يظهر فيها تعدد أصوات دائم، وتفكك للأحداث، وتتاجر عرضي للأفعال، وانقطاع جذري، أحياناً، بين المشاهد، والاستخدام الكبير للافظرات والزيادات السردية التي تضيّع القارئ باستمرار.

مع ذلك، لا يوحى الروائيون بإمكانية قراءة مضطربة. بالعكس، إن ما يلفتون الانتباه إليه هو فن التشكيل نفسه، والمجموع المتروك من العناصر الذي ينظمها هذا الفن. إن ما يصفه هؤلاء الروائيون هو الأحداث غير المفسّرة، ولكنها ليس بالضرورة غير قابلة للتفسير، والتصيرات الشاذة أو الغريبة، دون أن تكون خيالية، ووسائل مدهشة وغير مرئية، دون أن تكون بالضرورة احتمالية.

يفرض الإجراء، وخاصة الموضوعي، الاحترام، لأنـه، وبعكس الواقعية الأدبية للقرن التاسع عشر، يمنحك تراكم الأحداث والموضوعات، والمحاكاة الشاملة للواقع، الإحساس المطمئن بالوصول إلى ذلك كلـه. إن المسار، في الظاهر، هو

نفسه، ولكن النتيجة مختلفة. كلما كان العالم الذي يصفه لنا روائيون مأولوهاً، كلما ازدادت دعوتهم لنا إلى التساؤل عن هذه الألفة، وإلى الخروج من فخ القصصية. لا يمكن الإمساك بهذه القصصية إلّا على شكل زيد مجرد من أي أساس، أو عمق داخلي، أو شكل إدراكي رقيق، لأنفنه، في العمق، ثقة كبيرة، ولكنه يبدو لنا، على الرغم من كل شيء، كافياً لكي يساعدنا في العالم. في روايات إيمانويل كارير Emmanuel Carrere ، يذهب الانتباه تحديداً، باتجاه هذه الصدوع في العالم المأولوفة والتي توسيع بعض التفصيات من القلق العميق داخل الحيوانات اليومية نفسها، مثل الشارب المخلوق، وحقيقة السفر الموضوعة ضمن صندوق، أو كذبة صغيرة، (الشارب، طبقة الثلج، العدو).

الفرد ليس مسحوقاً تحت عباء المواقف، ولكنه في قلب واقع أكثر افتتاحاً وجماعية، يمكنه، في مواجهته بالتأكيد، أن يهرب أو يضيّع نفسه، لكن دون أن تذوب فرداً فيه بالعبث، أو مجموعة من المعوقات غير المفهومة. وبمساعدة كتابة روائية أكثر تنوعاً وحرية، المطلوب هو وضع أسس تقديم آخر لواقع تتزاوج أطراقه مع خيوط متعرجة من المكان وغير الممكن، ومما لا يمكن تفسيره والغريب. مما لا شك فيه أن الكتابة الروائية تدعو إلى واقعية اجتماعية جديدة، متجردة في الإمساك بواقعية أصلية.

نحو قالب تفسيري جديد؟

إن مفهوم السببية هو، دائماً، في قلب سلسلة من النقاشات العلمية المهمة والحاصلة في العلوم الاجتماعية. ليس لدى الرواية، حقيقة، شيء كثير لتضييفه إلى مضمون هذه النقاشات، خاصة حول فكرة التفسير. في المقابل، يمكن للرواية أن تعطينا، بالطريقة الأكثر مادية، صورة عن عالم لن يكون خاضعاً لتعليمات الواقعية السببية. وهي تتركنا، بذلك، نتعرف مادياً على عالم آخر، عبر إدخال إشكاليات أخرى. إن مشروع المعرفة الخاصة بالرواية الواقعية، مثل أغلب الخطابات التفسيرية في العلوم الاجتماعية، ينتظم حول إيمان بتناسب ضروري للأحداث، إلى حد ما. لا يزال هذا الإيمان أساساً لإدراكنا للحياة الاجتماعية.

لهذا من المهم الفهم الجيد لطبيعة التمرير الذي يقوم به الروائيون. إن المعرفة الروائية للواقع التي يقترونها لا توجد في النماذج المتغيرة، نصف لعبة، نصف سبرية، والتي يقدمونها في أعمالهم، ويلعب بعضها مع رموز الحكاية الخيالية (Mari Desplechin، دراغون)، ولكنها توجد، بصورة كاملة، في التفكيك الذي يقومون به، بصورة منتظمة. إن ما تقدمه الروايات هو التحليل المتحرر، بصورة نهائية، من كل ادعاء بتأسيس تسلسل، وحتى تركيب، لنموذج خاص بين النظام الاجتماعي وبين التصرفات الفردية، من أجل الاهتمام بالأفعال، وبالنتيجة الفردية للأحداث. إن مبدأ الاحتمال هو الستارة الخلفية لإدراك الروائيين للعالم، وهم يسمحون لأنفسهم، بكل حرية، بسبل تشكيلات متعددة بين المدهش واليومي، وبين الغريب والعادي، وبين غير المفهوم والمأثور. هنا حيث تبنت العلوم الاجتماعية آلية خاصة بالحكمة التخييلية الواقعية بوصفها تصوراً للسبب أو للتسلسل (Ricoeur، 1984)، تدعوها الروايات، من الآن فصاعداً، لفتح سجل إدراكيها للنشر أو لانحرافات متعرجة، ولنطريق جديد لتشكيل العالم.(8)

خاتمة

لأن علم الاجتماع اندمج كثيراً بفرضيات الواقعية الأدبية إلى حد اعتبارها النموذج المناسب الوحيد لوصف الواقع الذي ابتعد، بصورة دائمة، عن أكثر طرق السبر التي يتبعها فن التخييل المعاصر. مع ذلك، سمح هذا النموذج للواقعية، بوصفها جنساً أدبياً، بالانتصار، وأعطى الانطباع بأنها خطاب شفاف عن العالم، وأسر القراء بتأثيراته في الواقع. مقابل هذه القوة، أراد علماء الاجتماع مبكراً تشكيل قالب جديد لوصف مشابه، ثم مقارن، وأخيراً أكثر كمالاً. ولكن في هذا البحث الطموح، خلط علم الاجتماع بين النظرة الخاصة للعالم، هي نظرة الواقعية الأدبية، وبين المشروع الخاص للمعرفة، وهو مشروع المعرفة الاجتماعية. في مواجهة رواية تطورت في أشكالها التخييلية، وفي قوالب تقديمها، استند علم الاجتماع إلى التغير التاريخي للواقعية. وبالخروج من هذا القيد التخييلي، يمكن لعلم الاجتماع أن يستفيد من الرواية من جديد.

لقد تصدينا لهذا المشروع، وبذلنا جهودنا، في كل مرة، لكي لا ننصر عملنا على عمل نندي خالص. وفي كل مرة، وسواء من جانب الشخصية، أم من جانب المواقف، أم من جانب العالم، بذلنا جهودنا لإبراز الأسس والمظاهر الضمنية التي تفرضها الكتابة الواقعية على المعرفة الاجتماعية، من جهة، ومن جهة أخرى لإبراز كيف يمكن، عملياً، الاستفادة من بعض الروايات المعاصرة من أجل اكتشاف إمكانيات أخرى.

إن قالب الكتابة أكثر من رسالة فكرية بسيطة. إنه عالم لتمثيل، وأحد الطرق العديدة التي تسمح لنا بالإمساك بالعالم. حتى وإن كان ادعاء الواقعية هو تحديداً، وصفه عبر جعلنا ننسى أنها كانت في طريقها لفعل ذلك. إن عملاً فكرياً من هذا النوع يجب أن يسمح لعلماء الاجتماع أن يكونوا أكثر حساسية اتجاه تنوع التمثيلات الممكنة. من الواضح أن الأمر لا يتعلق بالانغلاق ضمن تساؤل عديم الفائدة بخصوص الصفة التخييلية للدراسات الاجتماعية، ولكن الأمر يتعلق بفهم إلى أي حد تصل هذه الدراسات من خلال إدخال عدد من الفرضيات التحليلية الرئيسية إلى قوالب الكتابة الخاصة التي استعارتها المعرفة الاجتماعية.

تطلب إعادة فتح هذا الفضاء للمواجهة بين علم الاجتماع وبين الأدب الاعتراف أن هذا الفضاء يشكل مجالاً خاصاً للبحث والإبداع. وهنا تشكلت الأسس النهائية للتمثيلات التي يجعل منها علماء الاجتماع شخصيات، ومواقوف، وسياسات. وهنا، أيضاً، يمكن لطرق جديدة من الوصف والتحليل أن تisper، أو على الأقل ما نحاول نحن فعله.

الهوامش

- مقال منشور في مجلة العلوم الاجتماعية الصادرة عن مركز الدراسات الاجتماعية الفرنسية، 2017 / 6 / 16.
- 1 - نذكر أنه يمكن تعريف هونوري لبلزاك بوصفه أستاذًا في العلوم الاجتماعية، ومؤرخاً للأخلاق، ونؤكد أنه أراد أن ينافس الأحوال المدنية، وشعر إميل زولا أنه موجه، في كتابة رواياته التجريبية، بتوانين علم الأحياء والمجتمع في الوقت نفسه.
- 2 - إن نموذج القالب السردي والكتابية هي التي قربت بين المشروعين: كان الرواذي كلي الوجود في الرواية قريباً من تبني ذلك من وجهة نظر اجتماعية، وكان قادرًا على جمع الرواة الآخرين كلهم، وتفسير تصرف مثل لا يفهم هذا التصرف (بورديو Bourdieu ، 1997).
- 3 - لنذكر أن الرواية البوليسية كانت تشكل عام 2004، عشرين بالمئة من الروايات الصادرة في فرنسا. أعطت الرواية السوداء، وهي طبقة فرعية، مكانة هامة لبعض البيئات الاجتماعية، المهمشة والشعبية، أو لبعض الأحداث المنسية من التاريخ، وهو جنس فرعى يشارك في إعادة تشكيل الجنس بين عامي 1970 – 1980، وفي المحافظة على نجاحه. في كتاب آنى كولوفالد Annie Collovald ، وإيريك نيفو Eric Neveu (كولوفالد ونيفو، 2004، ص. 180)، يوجد بحث حدد الروائي السوداوي: "إنه، من وجهة نظرى، أكثر من عالم اجتماع تخلص من الإحصاءات، عالم اجتماع متحرر".
- 4 - يستد هذا التحليل إلى دراسة مجموعة من الأعمال تتألف من مؤتي رواية لعشرين روائى فرنسي، حتى عام 2004 ضمناً. وهم أوليفيه آدم، وإيمانويل بيرنهيم، وفيليب بيسون، وجنيفييف بريزاك، وأنى ديزارت، وماري ديسبليشين، وبينوا دوتورتر، وجان إيشينوز، وأنى إيرنو، وكريستيان غي، وإيريك هولدر، وريجيس جوفري، وباتريك موديانو، وكريستيان أوستير، وجان مارك روبير، وباسكاال روز، وليدي سالفير، وجان فيليب توسان. أما في التالي، لا يتعلق الأمر أبداً بالقيام بتحليل اجتماعي تقليدي للرواية الفرنسية الحالية. ولهذا كانت الأعمال، غير المدروسة، جاهزة للدراسة. لم يتم اختيار المؤلفين بسبب شهرتهم، ولكن لأن أعمالهم تبدو لنا غنية من أجل التجديد التحليلي الذي تقتربه هذه المقالة. يجب أن يفهم الاختيار المحدود والاعتراضي للمؤلفين من خلال هذا المنطق للبحث. يضاف إلى ذلك، ولكي لا نضخم المراجع، اخترنا أن نحتفظ بقائمة المراجع فقط بالأعمال الخاصة بالعلوم الاجتماعية، واكتفينا بالإحالات إلى عنوان الروايات وسنة طبعها في متن المقالة. من أجل تحليل متعمق لهذا التحليل (بارير ومارتوسيلى، 2005).

- 5 - ليس الخاص لروائي هذه المرحلة المعاصرة. توصل ميشيل زيرافا (1971، ص. 151)، إلى نتيجة مشابهة في سنوات السبعينيات من القرن الماضي.
- 6 - إذا كانت ناتالي ساروت 2002 قد أدركَت الأبعاد المخفية للمواقف الملموسة وغير القابلة للوصف، وهذا ما يجري بين الأفراد، فإن عملها كان قد فسرَ، حصرياً، من خلال شبكة تحليلية نفسية.
- 7 - إن دراسة الأشكال الخاصة للتشابك التاريخي المتدرج بين هذه السجلات هي التي في قلب أعمال جاك رانسيير 2000، خاصة فيما يسميه التقاسم الجديد للحساسية الجديدة لمجتمعنا.
- 8 - في العلوم الاجتماعية، سُنجد تأملات بهذا المعنى في جانب تجديد الكنينونة الاجتماعية (أوري، 2003، لاتور، 2006).

المراجع

- 1 - أندرسون ب. 2005، التفكير البارد، 2004، باريس، طبعة سوي.
- 2 - باريير أ. ود. مارتوصيلي، 2005، الحداثة والخيال للتغيير: التحول المعاصر، الدفاتر العالمية لعلم الاجتماع، المجلد CXVIII ، كانون الثاني - حزيران، ص. 55 - 79.
- 3 - بلانكمان ب. 2000، حكايات حائرة، ليل، مطباع جامعة سيدني.
- 4 - بورديو ب. 1992، قواعد الفن، باريس، طبعة سوي.
- 5 - بورديو ب. 1997، تأملات بascalالية، باريس، طبعة سوي.
- 6 - بروش هـ. 1985 ، الإبداع الأدبي والمعرفة، 1955 ، باريس ، غاليمار.
- 7 - بوتور مـ. 1992 ، دراسات في الرواية ، 1964 ، باريس ، غاليمار.
- 8 - كولوفالد أـ. و إـ. نيفو ، 2004 ، قراءة الرواية السوداء ، باريس ، مكتبة جورج بومبيدو.
- 9 - دوتورتر بـ. 2000 ، قدّس من أجل الطبيعة ، 1995 ، باريس ، طبعة بوكي.
- 10 - إيلينا لـ. 1998 ، علم الاجتماع والأدب ، باريس ، طبعة هارتمان.
- 11 - غودار هـ. 2006 ، الرواية طريقة للاستخدام ، باريس ، غاليمار.
- 12 - هيلر أـ. و فـ. فيهر ، 1988 ، ما بعد الحداثة والشرط السياسي ، نيويورك ، طبعة جامعة كاليفورنيا.
- 13 - كونديرا مـ. 1993 ، الوصايا التي تم خيانتها ، باريس ، غاليمار.
- 14 - كونديرا مـ. 2005 ، الستارة ، باريس ، غاليمار.
- 15 - لاتور بـ. 2006 ، تغيير المجتمع ، إعادة صياغة علم الاجتماع ، باريس ، طبعة لا ديكوفيرت.

- 16 - ليبيني و. 1990 ، الثقافات الثلاث ، 1985 ، باريس ، طبعة MSH.
- 17 - مالابو، 2005 ، جيل الما بعد ، كاهاور ، طبعة ليو شير.
- 18 - بافل ت. 2003 ، فكر الرواية ، باريس ، غاليمار.
- 19 - رانسيرج. 2000 ، تقاسم الحساسية ، باريس ، طبعة فابرريك.
- 20 - ريكورب. 1984 ، الزمن والسرد ، المجلد الثاني ، طبعة سوي.
- 21 - روبيرم. 1995 ، رواية الأصول ، وأصول الرواية ، 1972 ، باريس ، غاليمار.
- 22 - ساليناف د. 1997 ، ما فائدة الأدب؟ باريس ، طبعة تيكستول.
- 23 - ساروت ن. 2002 ، عصر الشك ، 1956 ، باريس ، غاليمار.
- 24 - سارتر ج. ب. 1948 ، ما الأدب؟ باريس ، غاليمار.
- 25 - سكاربيتا ج. 1996 ، العصر الذهبي للرواية ، باريس ، غراسيه.
- 26 - سيميل ج. 1989 ، الفردانية الحديثة ، 1917 ، في فلسفه الحداثة ، باريس ، طبعة بايروت ، ص. 325 - 281.
- 27 - أوري ج. 2003 ، التعقيد الشامل ، كامبريدج ، طبعة بوليتني.
- 28 - فيار د. و ب. فيرسيه، 2005 ، الأدب الفرنسي في الوقت الحاضر ، باريس ، طبعة بوردادس.
- 29 - فولييان أ. 2003 ، السماع لناس عاديين ، باريس ، طبعة دونو.
- 30 - زيرافا م. 1971 ، الرواية والمجتمع ، باريس ، المطبع الجامعية الفرنسية.

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح

مقدمة:

يمثل رولان بارت (1915-1980) تجربة أدبية ونقدية فلسفية مفصلية في العركة الفكرية العالمية في القرن العشرين لا تزال تأثيرها إلى اليوم وفي حقول معرفية متعددة. وهو يلف النظر إلى مشروعه انطلاقاً من كثرة تنقله بين المقاربات النقدية: المرحلة الاجتماعية، والبنيوية، والسيميانية، وصولاً إلى التفكيكية. "لقد بدأ المشروع البارتي سوسيولوجياً في كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، ثم أصبح بنبيواً شكلياً في كتابه (التحليل البنبوي للسرد)، فبنبيواً نكونيناً في كتابه (حول راسين)، فسيميولوجياً في كتابه (نظام الموضة)، فتفكيكياً في كتابه (س/ز)، فناقداً حرّاً في كتابه (لذة النص)"⁽¹⁾ وظل يتجاوز نفسه باستمرار، من خلال الهروب من تصنيفات الحدود المعرفية، ورفض أي تحديد يحصره في نمط معين، لينطلق في تداعٍ حر في سبيل البحث المتواصل عن إمكانات غائبة لخطاب نقدٍ مغاير يهيئ القراءة المعاذنة ويحرّك التحفيز عند المتلقى في نسجه للعديد من التعالقات النصية مع نصوص غيره في علاقة بين النسق الفوقي والأنساق التحتية. وهو ما يعطي للكتابة البارتية خصوبة خاصة وجمالية متفردة. وهذا ما حدّ به عندما أجري معه حوار سئل فيه بالقول: "لقد لاحظت أنَّ كتبك في المكتبات ليست معروضة في مكان واحد بل هي متوزعة في أماكن عديدة: اللغويات، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب... إلخ. هل يعود هذا التصنيف الملتبس إلى طريقةك في مقاربة الموضوعات؟ فردَّ قائلاً: "بل. لقد كان سارتر ذاته آلة ناسخة عظيمة. كان فيلسوفاً وكاتب مقالة ومسرحياناً وناقداً. لقد بدأت مكانة الكاتب عند تلك اللحظة تصبح أكثر مرونة، هناك بعض الدعاوى المنتشرة تلك الأيام إلى شطب أنواع الكتابة التقليدية التي يمكن تصفيتها في اتجاه واحد"⁽²⁾.

* كاتب وباحث من الجزائر

ولعل واحدة من أهم التطبيقات التي قدمها بارت كانت تخص المسرح بوصفه منظومة علامات شديدة التعقيد والاتساع الدلالي. وإذا كان أمبرتو إيكو يوجز مقومات المسرح على النحو التالي: "جسد بشري له خواص تُعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان ما، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع ويمكن لأي شيء أن يحدث" إذا كان ربط المسرح بمنظومة العلامات كما يراه إيكو فإن الحال عند بارت تستجمع الرأي ذاته وتزيد عليه، باعتبار المسرح عند بارت يمثل نموذجاً مثاليًا للدراسة السيميائية أو "الآلية السيربرنتيكية" كما شاع تسميتها من قبله في كتابه *"Essais critique"*

قدّم بارت كتابه "ميثولوجيات" أو "أساطير" عام 1957، وهو لا يعني بالأسطورة طبعاً القصة التي تروي أحاداثاً خارقة تفوق تصور عالم الإنسان بقدر ما يعني "النظام المعقد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكتونها مجتمع ما لكي يسنده ويؤكّد شعوره بوجوده هو: أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه". وفيه تناول العديد من القضايا من بينها المسرح. كما سبق لبارت أن نشر كتاباً قبل *"Essais critique"* وهو كتابه الهام يُظهر مدى تعلقه بالمسرح وشففته بهعنوان "عن راسين" Sur Racine عام 1963 الذي نال من الاعتراض هجوماً حاداً بوصفه خروجاً عن النقد التقليدي الذي ظلّ مكرساً في الجامعة. وفي سنوات سابقة عن كل هذه الكتب نجد مجلة "الأداب الجديدة" قد نشرت له دراساته النقدية حول المسرح قبل أن يقوم في ربيع 1953 بإنشاء مجلة «المسرح الشعبي» برفقة زميله روبير فوزان..

إنّ النص الأدبي نص مختلف (والمسرح يتدبّر نصاً أدبياً ولا يتوقف عند هذه الحال وهو ما يسميه بعض السيميونولوجيين بالمقارنة لا قتضائه المشاركة الفعالة والخلاقة للعديد من الأشخاص) تكفي اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة، لتصبح طرفاً رئيساً، ولتغدو مضللة (تظهر غير ما تحفي)، بل لتغدو مشكلة. والنص عبر تقلّاته من الذات الكاتبة إلى ذوات أخرى، ينولد من جديد على صورة صوتية وصرافية وتركمبية دلالية جديدة وبها يتحول عن جسده اللغوي إلى جسد لغوي آخر، غير أنه يشترط عليها: التغيير والانحراف والقدرة على التجاوز. ينطبق هذا المدلول على النص المسرحي كما ينطبق على العرض.

والحقيقة أنَّ محاولات بارت في قراءة العرض المسرحي تظهر جهداً مكثفاً بنيت عليه ترسانة هامة وقاعدة غير مسبوقة. فالعرض هو مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة (علاقة بين مجموعتين من العلامات اللفظية وغير اللفظية) تتعلق بعملية التواصل إن لم يكن كلياً فعلى الأقل جزئياً بما أنه يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين émetteurs تربطهم بعضهم البعض علاقة ضيقة وسلسلة من الرسائل تربطها بعضها ببعض علاقة ضيقة ومعقدة وفقرة شيفرات محددة جداً ومتلق متعدد لكنه يتموضع في المكان ذاته. وحتى وإن لم يكن بوسع المتلقي الرد فإنَّ هذا لا يعني أبداً انعدام التواصل.

انطلاقاً من هذا، يمكن أن يتموضع لدينا مجموعة من التساؤلات في رؤية رولان بارت للمسرح: ما المسرح؟ وهو سؤال على ما يبدو من التبسيط يغدو عند بارت مجالاً خصباً يتجاوز الطرح المعجمي الساذج لآفاق أكثر رحابة واتساعاً، وكيف يعبر المسرح بمجموعة فروقاته عن المساحات التي تحدثها إشاراته وعلاماته من أثر في المتلقي في سياق مفتوح شديد التعقيد والاتساع القرائي الذي يهدف إلى تحرير النص/العرض من قيوده المفروضة عليه في القراءات التقليدية؟ وكيف نظر بارت لشروط الخطاب المسرحي وبنياته؟ وقواعد التأسيس للعرض المسرحي: الشخصية، الفضاء، الزمان، المكان؟ وشروط الخطاب المسرحي: خطاب الكاتب وخطاب الشخصية؟ ثم ما هي أهم المناقشات التي تعرضت لها الرؤية البارتية؟

1 - المسرح والسيميويطيقاً:

ما التعريف الذي يمكن أن يأتي به رولان بارت كفكرة جديدة بعد أن شبهه في مقالته الشهيرة "الأدب والدلالة" بـ"أنه كالآلية المضبوطة السبرنطية"؟ وانطلاقاً أيضاً من أنَّ بارت نفسه "لم يكن أبداً منظراً تجريدياً أو باحثاً منغلقاً داخل إشكالية بحثه، إذ أنَّ حضور النص (والعرض في حالة المسرح) ولذته وفرادته وتمردُه على الاختزالات الضرورية والتتجذر المستمر لاشتغال دلالته لم يغب أبداً عن اهتمامه" (3) فإنه وصف فعل المسرحة أو التمسير "Theatralisation" الذي هو "شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف" (4) بأنها "زخم من العلامات" (5) وبأنَّ الخطاب المسرحي هو "مجموعة من العلامات اللغوية التي ينتجها عمل مسرحي" (6).

يمكّنا أن نستشف تعريف بارت الخاص بالمسرح من خلال مجموعة الأسئلة التي طرحتها في المكان ذاته من مقاله السابق: كيف يمكننا أن نحلل الشيء السيميولوجي المتميز؟ ما هي العلاقات بين العلامات؟ وكيف يتم خلق المعنى في عرض مسرحي؟ وكيف يتشكّل الدال؟ وما هي نماذجه؟ لنقول أنَّ بارت يعدُّ المسرح كـ"شبكة سيميائية، أنساقها مختلفة، وأيضاً متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيميولوجي طالما أنَّ العرض المسرحي "علامة كبرى ويبني معناه على أساس وقته ككل"(7) وأنَّ "العلامة الكبرى هذه تقبل بأن تجزأ إلى وحدات أصغر"(8)

وقد بارت -وعدد من السيميوطيقين -بأنَّ سيميوطيقاً المسرح تعدُّ "منهجاً" وليس موقفاً نظرياً، إنما هي طريقة في العمل والاقتراب من المسرح من أجل فتح الطريق إلى ممارسات وإمكانات "رؤية جديدة"(9). بهذا كانت الحاجة إلى استخدام المنهج بهدف أن "تفكك العلوم الدرامية/المسرحية من أجل إيقاظ إدراكنا للطريقة التي يُصنع بها المسرح ويُقرأ كنظام من العلامات"(10) ليس من جهة ما هو نص وحسب بل وينضاف إلى الدراسة العرض المسرحي الذي ظلَّ يُعدُّ "ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسة المنهجية، وجرى فعلياً إهمالها لتبقى حقولاً خصباً يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين ومدعى التتلميذ"(11)

لقد تحقق التغير الفعلي حقيقة مع القرن العشرين عن طريق نشأة وتطور المداخل البنوية والسيميوطيقية إلى الأدب، وإذا كانت البنوية ترتكز على "أجزاء العمل التي تشکّل "كلاً كاماً" فإنَّ السيميوطيقاً تتحرى الطريقة التي يُخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شифرها.

إنَّ بارت حاول إعطاء مدخل تصوري يمكن من خلاله معالجة تعقيد نظام العلامات المسرحي. وبينما يواجه هذا النوع من الدراسات إلى وقت قريب تشكيكاً في جدواه، بل عدًّا "مشروعًا أكاديمياً مرفهاً"(12) كما عبر عن ذلك عدد غير قليل من النقاد مثل "بريان هاموند" (Hammond) الذي كتب مقالاً بعنوان: "سيميوطيقاً المسرح: مخطط أكاديمي لخلق وظائف جديدة"(13) وهي النظرة نفسها التي عبر عنها كتاب مسرح مثل "فلانيري" Flannery ومخرجين مثل "كيرد" Caird اللذين قالا أنها "لم تضف إليهما شيئاً بعد أن عرفاً بوجودها وهمما يستطيعان القيام بعملهما على أكمل وجه بدونها"(14)

2- المسرح والمفارقة:

يمثل المسرح فناً مفارقاً، ولعل المفارقة الأساسية تظهر كما تؤكد أن أبرسفيلد في أنه "فن التمييق النصي والشعر الذي يتميز بالرقى والتعقيد المفرط بدءاً من أسلوب إلخان جيني مروراً براسين أو هيفو. كما أنه فن الممارسة أو فن ممارسة ذات ملامح ضخمة، وعلامات كبيرة وإثبات، لأنه يجب أن يشاهد ويُفهم من الجميع. هنا أيضاً تزداد الهوة اتساعاً بين النص الذي يمكن أن يكون موضوعاً لقاء شعرية لامتناهية، والعرض الذي تكون قراءته سريعة و مباشرة"(15) كما يمكننا استشاف مفارقة من جهة أخرى نجدها عندما ننظر إلى المسرح بأنه فن من إبداع شخص واحد (مولير، سوفوكليس، شكسبير) لكنه يقتضي المشاركة الفعالة والخلاقة للعديد من الأشخاص(16)

وإذا كان هناك من "جدل" يمكن للباحث ملاحظته في المسرح فإن أول تناقض ينطوي عليه هو التقابل بين النص والعرض. إن سيميولوجيا المسرح تميز بقوّة بين النص والعرض ذلك أن "الأدوات التصورية Conceptuels التي يتطلبها تحليل كل منها ليست نفسها"(17) إذ أن علم التركيب النصي والبروكرسيمية Proxémique (التي هي دراسة العلاقات القائمة بين الأفراد وهي علاقات تتأسس على المسافة الفيزيائية) مقاربتان مختلفتان لدراسة العمل المسرحي وهذا الالتباس يذكره بارت في كتابه "مقالات نقدية" Essais critiques بقوله: "إننا نواجه إذن تعددية صوتية إخبارية حقيقة وهي التمسرح، إنها كثافة من العلامات"(18)

I - النص:

حاول بارت في كتابه "مقدمة إلى التحليل البنوي للسرد" أن يصل إلى "إمكانية وضع نموذج أو نظرية عالمية للسرد"(19) وأرى أنه "لا يمكن أن يكون هناك علم خاص بدناتي أو بشكスピير أو براسين، بل هناك علم للخطاب فقط(20). إذ أن النقد يقوم بتأويل الأثر وتبقى الأفكار النقدية مقتربة بعصر الناقد من جهة قاعدته المعرفية وتعالياته وأساطير عصره" والتأويل الذي يقدمه يظل إيديولوجيًّا. لكن لغة النقد، باعتبارها "لغة عن اللغة" لا بد لها من التغير مع تغير النص المدروس لتكون فاعلة. والمنظور الذي يختاره الناقد يخصه وحده: فقد

استخدم (بارت) في دراسته لراسين شبكة خاصة بالتحليل النفسي بالإضافة إلى المنهج البنوي" (21).

غير أنه في عمله اللاحق "لذة النص" توصل إلى تأسيس لفرق بين لذة النص "الكلاسيكي" المريح المغلق ومتعة النص "الراديكالي" المقلق "المفتوح" هذا بالنظر إلى الطريقة التي تُحطم بها بعض المسرحيات توقعاتنا على مستوى النص أو تزعج القارئ وتقلقه إذ أن الفراغ الموجود بين الكتابة القراءة التي ينتج عنها المعنى يبدو واضحا(22)

يمكننا بشيء من الأمثلة أن نوضح نظرة بارت للنص المسرحي، لكن علينا أن نتفق أن اعتماد تحليل الشكل وحده - كما تؤكد البنوية - لا يمكن أن يعلمنا كل شيء عن العمل الأدبي إذ نحن "بحاجة إلى أن نفهم السبب في أن تقاليد معينة تحكم المسرحية أو سمات شكلية معينة تنتشر فيها كما أنتا بحاجة إلى فهم كيف حدث ذلك وهذا يعني الانتقال من تحليل للتشفيير البنوي إلى عمليات حل الشفرة المتضمنة في القراءة وتأمل الدراما والمسرح.

لعلنا نتساءل سؤالاً إضافياً: هل النص المسرحي عند بارت يختلف عن النص الشعري أو الروائي؟ إذا ربطنا هذا السؤال بما كتبه بارت نفسه في "مقدمة للتحليل البنوي للسرد" وحديثه عن شكسبير ودانتي في ظل وجود "علم للخطاب" فإن الجواب سيتضح أمامنا إذ أن هذا العلم يدرس كل أشكال الكتابة بوصفها منتجة للعلامات. وهذا ما جعله يقول إن "النص في السيميوطيقا الأدبية بمعناها الحصري هو نوعاً ما الواقع الشكلي للظواهر اللسانية. إنه على مستوى النص حيث تدرس دلالية المعنى (وليس فقط التواصل) والتركيب السردي أو الشعري، هذا التصور الجديد القريب بشدة من البلاغة قياساً بعتبره من الفيلولوجيا يريد لنفسه مع ذلك أن يكون خاضعاً لمبادئ العلم الوضعي: يدرس النص في ذاته لأنَّه يمتلك عن كل إ حالَة إلى المضمون وإلى المحددات (السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية) ومع ذلك كشيء خارجي لأنَّ النص كما يحصل ذلك في باقي أنواع العلوم الوضعية ليس إلا مادة، خاضعة للتقطيش عن بعد من قبل ذات عالمه" (23)

ولهذا فإنَّ بارت في "مقالات نقدية" ينادي بأنَّ الكاتب يقوم بإنتاج "إيحاءات بالمعنى، أشكالاً إنْ جاز القول، والعالم هو الذي يقوم بملئها" (24) وهذا من شأنه أن يجعل من النقد كما يرى "جوناثان كولر" فن الملا و"اتساقاً مع فكرة بارت عن الكاتب باعتباره مجرباً عاماً فإنَّ الناقد يجرب أشياء متعددة ملأ هذه الفجوات مستخدماً في التجارب التي يجريها على كاتب أو عمل أدبي اللغاتِ والسياقات المتاحة له" (25).

إنَّ مفهوم "القراءة" الذي يظهر لبارت الأثر الكبير في تعميقه الاهتمام بها كواحدة من أهم الدراسات السيميولوجية يعُدُّ نقلة نوعية في التعامل مع المسرح لأنَّه أدى إلى التحول الجوهرى من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي كتصنيف ومطابقة مع المعايير إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكونة ببعضها" (26).

وهكذا نجد بارت في دراسته للمسرح الكلاسيكي ممثلاً في تجربته "عن راسين" لا يخرج عن هذا التصور. إنه يتبع البنى العلائقية بين الأحداث المتتالية وبين الشخصيات، يظهر هذا في المثال التالي:

"هناك نوعان من الحب عند راسين، ينشأ الأول بين عاشق عاشوا معاً منذ الطفولة، وهو لا يواجه إكراهاً أو قسراً، فتجاهله كامن في طبيعة نشأته، أما الثاني فهو على العكس: حب مباشر ينشأ فجأة. إنه حب - حدث، يبدو فيه البطل أسير النظر. فإنَّ تحب في هذا النوع الثاني من الحب هو أنْ ترى" (27).

تشتمل قراءة المسرح برؤية بارت قراءة النص وقراءة العرض كما تشمل قراءة علاقة النص بالعرض. "وقراءة النص هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنص وترتبط بينهما" (28).

إنَّ هذا النوع من الدراسات "يأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية وتطور الصراع وشكل توضيع هذه البنية الدرامية في الفضاء المسرحي. أي أنها تتقصى أيضاً ما هي نواة العرض في النص من خلال تحليل علامات النص" (29).

إذاً كنا نتفق أنَّ الدراسات التي تتجه إلى البنية، حتى من منظور غير بنوي قد تفيد طالما أنها تُفهم في فهمنا للشكل الدرامي" (30) فإنَّ بارت في هذا المثال -

عن راسين - لم يحاول تبني شكل قديم من أشكال التحليل الذي يمكن أن يكون عائقاً يمنع تدريس هذا النوع من المسرحيات "ويشكل مصدراً معرفياً معوقاً بالنسبة للمداخل المعاصرة لبنية النصوص الدرامية"(31) فإنَّ تجربة بارت مع النص المسرحي نقداً انتلقت بقوله: "دعونا نجرِّب على راسين، استناداً إلى صمته، كل اللغات التي يوفرها لنا قررتنا هذا، إنَّ راسين صامت، لأنَّه يخلق أشكالاً توحى بمعنى لكن دون أن تحدده. فمسرحياته "موقع فارغ مفتوح على الدلالات إلى الأبد، وإنْ كان هو أعظم كاتب فرنسي فإنَّ عبقريته لا تكمن في أيِّ من الفضائل التي صنعت شهرته بشكل متعاقب وإنما تكمن بالأحرى في قدرته التي لا مثيل لها على جعل نصه متاحاً، ما يمكنه من البقاء إلى الأبد داخل آلية لغة نقدية"(32) لقد اعتبرت قراءات بارت لهذه الأعمال الكلاسيكية أكثر حيوية بحيث تحظى قضية القواعد إلى ما لا يحتمل علاقة بجوهر هذه الأعمال.

إنَّ النص الكبير، بالأحرى: العظيم هو الذي لا يمكن لقراءة واحدة أن تغضُّ بكلارة معناه. إذ يبقى متاحاً للاشتغال النقدي الدائم بالمناهج المختلفة وبالقواعد المعرفية التي تقوم عليها كل رؤية نقدية وعلى الرغم من الاختلاف حول ما كتبه بارت عن النص الراسيني "بتطبيق لغة الجنس أو التحليل النفسي على راسين وشخصياته يمكن أن يبدو محاولة لصمود جمهور فرنسي لديه إيمان راسخ بالاحتشام الراسيني"(33) إنَّ الموقف البارتي من النص يتجلّى بوضوح في قوله بشبقية النص الذي يؤكّد على تسميته بالجسد، "وعلى أنَّ لذة النص هي الدع، الانقطاع، الانكماش، الذواء الذي استولى على الذات في كبد المتعة"(34)

II - العرض:

يقصد بالعرض كما لا يحتاج إلى مزيد تأكيد: "كل ما يقدم للمشاهدة"(35) يهمنا في هذه الجزئية مسألة الفكر البارتي في قراءته للعرض ومفرداته الذي رأه حسب مفهوم "القراءة" الذي طرحته في هذه الفترة "نصاً مستقلاً مثله مثل النص المكتوب لكن طبيعة العلامات فيه مختلفة"(36) إذ عند "كتابتك عن (عرض مسرحي) فإنَّ العرض يسلِّمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها عوالم غير كلامية منسوجة بلغات سمعية وبصرية تضيء لك عالماً سحرياً محال أن يحتويه النص لأنَّه عالم ولد من رحم الفعل المسرحي، عالم تتحدث عن عوالمه غير الكلامية بأدوات

كلامية وبالتالي يكون نقدك كما عرف النقد (رولان بارت) كلام على كلام (37). إنّ بارت يصف العرض المسرحي بأنه "la catégorie universelle" (38) أي الفئة الأكثر انتشاراً "sous les espèces de laquelle le monde est vu عالمياً التي من خلال أنواعها نرى العالم وهو يعني الجانب المرئي (أو المشاهد) من المسرحية أي العرض (39)

وإذا كان بارت قد نظر إلى مسرح راسين برؤيته المتدرجة في مجال البحث النصي، ويطابق هذا مع كل جسد مسرحي ذي العلامات المكتوبة فإنه يتحدث عن العرض المسرحي بوصفه "نوع من الآلة السينيرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها" (40) وهذا التزامن أو الآنية هو "أقرب ما يمكن المسرح من الموات، فالعمل الفني في العرض يبقى طازجاً أمام متلقيه يشهد لإبداعه الخلاق في اللحظة نفسها" (41)

وجد بارت في مسرح بريخت ضالته التي ما انفكَ يبحث عنها ثم أخذ يبني إعجاباً هائلاً به. هذه المرة من خلال العرض المسرحي. وهو يروي قائلاً: " شب حريق في جسدي" لدى مشاهدة عرض "الأم شجاعة" وقراءة مقطع من مؤلفات بريخت (42) ويؤكد الناقد "تيري ايفلتن من أن "رولان بارت" كان بطلاً قديماً لمسرح بريخت في فرنسا، وأنه نشر مقالاً حماسياً عن هذا المسرح عام 1964 وتضمنه كتابه "مقالات نقدية" (43) حيث يقول: "لا يزال بريخت شديد الأهمية بالنسبة إلىّ، وتزداد أهميته كونه لم يتحول إلى موضة ولم يُفلح بعد في أن يصبح جزءاً من الطليعة التي تؤخذ مأخذ التسليم. إنّ ما يجعله نموذجياً ليس ماركسيته ولا جمالياته (رغم أنَّ الاثنين مهمتان للغاية) إنما طريقته في الجمع، بين الاثنين أي التحليل والتفكير الماركسيين حول المعنى. فقد كان ماركسيًا أمعن التفكير في وقع العلامات وهو أمر نادر جداً" (44)

يفهم الناقد جوناثان كولر بشكل مرکَز الرؤية البارتية للعرض المسرحي وهو يرى بأنّ بارت قد استخلص ثلاثة دروس أساسية من أعمال بريخت أولها أنَّ الأخير ينظر إلى المسرح من منطلق معرفي وليس عاطفي ولذلك فهو يؤكّد على آليات إنتاج الدلالة إذ أنَّ بريخت، وهو ما يؤمن به بارت، يتحدى فكرة العرض

الموحد. إنَّ العرض المسرحي ليس أحادي الدلالة، ولكنه "إمبراطورية علامات" كما يشي عنوان أحد كتبه. لذلك فإنه "يمكن فصل شفرات التعبير إحداها عن الأخرى وتحليصها من الوحدة العضوية اللزجة التي حبسها فيها المسرح الغربي: الصورة الموسيقى، النص" (45)

وقد يكون الدرس الثاني الذي يتضح فيه التأثير البريختي على بارت في رؤيته للعرض المسرحي التأكيدُ على أهمية "أن يستغل المسرح اعتباطية العلامة وأن يلفت الانتباه لصنعته الخاصة بدلاً من محاولة إخفائها" (46) ويظهر هذا في أداء الممثلين الذين يرى بارت أنهم إذا أرادوا أداء عمل لراسين مثلًا فـ"ينبغي أن ينطعوا جملهم الحوارية باعتبارها أبياتاً شعرية بدلاً من أن يحاولوا جعل هذه اللغة الشكلية مُحكمة البناء تبدو كأنها تعبير طبيعي عن حالات نفسية" (47) إنها أساساً فكرة "الغريب" التي نادى بها بريخت انقلاباً على المفهوم الأرسطي الذي يؤكّد على الإيهام.

يحقُّ الدرس الثالث الذي يراه بارت على قدر من الأهمية خاصة في إشارته ضمن كتابه "مقالات نقدية" أنَّ بريخت يؤكّد على المعنى لكن دون أن يملأه. فتقنيات الغريب التي ابتكرها مصممة لإنتاج "مسرحوعي وليس مسرح فعل" أو لكي تكون أكثر دقة: مسرحوعي باللاؤعي، وعي باللاؤعي السائد على خشبة المسرح. هذا هو مسرح بريخت" (48)

إنَّ بارت في كتابته عن المسرح يتحدث "بلغة قوامها عدد من التعارضات الأساسية: السطح مقابل العمق، الخارج مقابل الداخل، الخفة مقابل الثقل، العلامة مقابل الواقع، المسافة النقدية مقابل التوحد العاطفي، القناع مقابل الشخصية، الانقطاع مقابل الاستمرارية، الخواء والغموض مقابل امتلاء المعنى، الاصطناعية مقابل الطبيعية" (49)

وإذا كان المسرح يقفز عن كلَّ محاولة لفهم الأحادي وتتدخل العلامات المتوعة لتكون طبقات من الفهم الذي يستدعي فكًا للشفرة، فإنَّ العرض المسرحي الذي تتدخل فيه عناصر إخراجية متعددة يمكن للسيميولوجيا أن تجعلها موضوعاً للدرس التقدي وهذا ما ظهر مع بارت في حديثه عن الممثلين والأزياء والعلاقة بالنص.

المثل:

يُعزى لمدرسة "براغ" قصب السبق في أنها التفتت إلى أنَّ كلَّ ما يقدم للمتلقِّي في إطار المسرح يمثُّل "علامة" بحيث تكون قراءته للعلامات هي الطريقة إلى فهم العالم، وينبئه "بارت" إلى أنَّ هناك عاملًا "غريزياً" يجعل المتلقِّي "يتورط" في مثل هذه القراءات بسبب المعرفة السابقة لشفرات الملابس مثلاً⁽⁵⁰⁾ وهذا ما يجعل المتلقِّي يتصرف انطلاقاً منها، فالممثل الذي يلبس مثراً أبيض ونظارات لتحسين الرؤية ويقف أمام الجمهور لوحده بعيداً عن أي إضافات أخرى يُفهم منه قبل أن يُنظر إلى أية علامات مشاركة أنه "طبيب".

وهذا ما يسُوَّغ ما رأه "بارت" بأنَّ "كلَّ ما في اللباس يفسد وضوح هذه العلاقة، ويعارض الحركة الاجتماعية للعرض ويجعلها غامضة أو مزيَّفة هو شيء، وكلَّ ما هو بالعكس في الأشكال والألوان وسياقها، ويساعد على قراءة هذه الحركة هو جيد"⁽⁵¹⁾.

هذا يعني أنَّ الذي (أو الأزياء) لا يتخذ دلالة بانفصاله عن جسد المثل، فهو يرتبط به ولا يمكن الفصل بينهما لحظة التلقِّي بحيث لا يكون الذي في هذه الحالة "حلية للممثل وخلافاً خارجياً فقط، فمرة يخدم الجسد بتكييفه مع حركته وتنقل المثل ووضعيته، وأخرى يشدُّ هذا الجسد بإخضاعه لجاذبية المواد والأشكال وياغرقه في قيود أكثر جموداً من علم البيان والبلاغة"⁽⁵²⁾

لقد ظهرت دراسات هامة حول الذي المسرحي، وكان بارت أحد أهم من كتبوا عن هذا في مقاله "أمراض الذي المسرحي" متوقفاً عند أبعاده الدلالية التي تبدَّى من خلال الطراز واللون والمادة. حيث تناوله بارت كعلامة لها علاقة ببقية المنظومات الدلالية في العرض وأبرز علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل⁽⁵³⁾.

إنَّ الممثل في الدرس السيميولوجي يظهر كموضوع هام، وقد ظل كذلك - بصفة عامة - خلال التاريخ الطويل للمسرح، وإذا كان المسرح عند بارت منظومة هائلة من العلامات المنتجة للدلالة فإنَّ الممثل انطلاقاً من هذا يكون "حاملاً" للدلالات بامتياز ويكون "وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات"⁽⁵⁴⁾ بل

إنه " يجعل المعاني تتمرّكز حوله ، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات "Sign carriers" (55) ولهذا فإننا نجد بعض الباحثين يرون أن بارت قد " أعطى للممثل دوراً أساساً عندما نظر إلى المسرح على أنه فن ازدهار تفتح الجسد" (56)

أي أن الممثل الذي ظل يُعرف على أنه شخص يؤدي دورا Part أو شخصية وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض ومن ثم بين العرض والمتلقي يغدو بالفهم الجديد عالمة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات ، ولا يمكن لتلك العلامات أن تتم وتنطوي من دون شخصيته الفاعلة" (57)

III - الجمهور:

تاتم الدراسات المتعلقة بالجمهور في المسرح في العقود الأخيرة من خلال توفر مجموعة من المناهج الإجرائية القمينة بتقديم صورة واضحة لما يتلقاه المتلقي . إذ كما يصرّح هيغل فإنه " مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكاً وقادماً من تلقاء نفسه ، فإنه بصفته موضوعاً واقعياً لا يوجد لذلك بل يوجد لنا نحن ، أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي به ، وهكذا فإنه يؤكد أن الإبداع بوصفه ظاهرة اجتماعية لا يمكن أن يؤثر تأثيره إلى الذات المبدعة وحدها وإنما يتعدى مجاله التأثيري ليشمل طائفة أو طوائف تتلقى هذا العمل بآدوات الفهم والتأنويل على اختلاف طبقاته وتموجاته" (58)

وبالنسبة لبارت فإننا نجد له رأياً يحتاج إلى قراءة فاحصة لفهم مدلولاته الهامة إذ يقول: "لا أحب حفلات الافتتاح وحفلات المشاهدة الخاصة ، كما لا أحب الليالي المسرحية الأولى . إنني أحتج أن أكون فرداً مجهولاً وسط مجموعة وهذا ما يوفره لي المسرح التجاري . إن الطراز المعماري السائد في المسارح بما يوفره من ردهات في صحبة مجموعة صغيرة نألفها وكذلك بما يضمه من قاعات مشاهدة تضمّن مجهولية الفرد وما يتربّط على ذلك من شعور بالأمان . هذا الطراز المعماري السائد قد تحول إلى حاجة نفسية لدى الجمهور" (59).

ما المقصود بالمسرح التجاري الذي يورده بارت في هذا الرأي الذي يظهر فيه نوع من الاحترام والتأييد له ، ما دام يفضله عن غيره؟ إن المسرح التجاري بالتأكيد لا يقصد به مجموعة العروض التي تهدف أساساً إلى الربح المادي بعيداً عن القيمة

الفنية للعمل بحيث ينزع أصحابه في الكثير من الأحيان إلى تيمات مبتدلة وتقديم المواقف المزليّة ويتم فيه الخروج عن النص الأصلي.

يتأكّد لنا هذا الرأي من خلال بارت نفسه الذي "ساهم في تأسيس مجلة "المسرح الشعبي théâtre populaire" التي شنت هجوماً على الدراما التجارية السائدة في ذلك الوقت ودعت إلى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية"(60) لكنه يقصد العروض الجماهيرية – وربما هذا التوصيف الأصح لهذا النوع من العروض - التي لا تختص للصحافيين كعرض أول ولا للنقاد كعرض خاص. ولكنها موجهة للجميع دون بطاقات دعوة شخصية بحيث لا يتم التركيز على شخصيات بعينها يشكل حضورها خصوصية للعرض وخصوصية للتلقى، ولكن يكون التركيز للجماعة الحاضرة في شكلها العام بوصفها "الجمهور المتلقى". وهذا هو الجمهور الذي يجد بارت نفسه يسعى إلى تأكيده في رأيه هذا. حيث يتم التأكيد على توجيهه الخطاب المسرحي " أمام متفرجين متحفزين بحسهم وحواسهم لاكتشاف المداليل التي يحملها العرض لأن الدالة كما تقول "كريستينا": ليست هدفاً وإنما الهدف هو المدلولية. ومداليل العرض هي المعادل الموضوعي للدال النصي وذلك لاعتماده - كما أسلفنا - على المؤثرات السمعية والبصرية بسائر تفرعاتها"(61).

خاتمة مؤقتة :

اقتصر رولان بارت كما رأينا رؤية متوسعة للمسرح ابتداء من النص المكتوب باعتبار أسبقيته الزمنية في مرحلة إبداع الخطاب المسرحي وافتتاحه على العلامات شديدة الثراء، مروراً على العرض، الذي تأسست النظرة البارتية فيها على تأكيد جماليات المسرح البريختي على الرغم من أهمية المسرح التقليدي. وصولاً إلى رأيه - شديد الخصوصية - فيما يتعلق بالجمهور.

غير أنّ ما يمكن أن نخلص إليه - وهو يؤكّد جهود بارت النقدية التي تفتح على كلّ ممارسة جديدة تتسم بالجدية ولا تتغلق على نفسها في منظومة صامته - أنّ النشاط النقدي الهائل الذي قدمه بارت لم يُسفر إلى التأثير الذي يجعل المتكلّمين (الجمهور) أكثر وعيًا بالتعقيد الذي تتسم به هذه الممارسة. إنّ بارت كان في هذه

الممارسة، يبحث عن المعنى، ذاك الذي لا يسبق وجوده العرض فقط، أي ما تم قوله وعرضه واقعياً ولكن لا يتم دون المترجع بتعبير آن أوبرسفيلد(62).

من هنا تظهر مجموعة من "الصعوبات التي يتعدّر حلها في كل دراسة تأويلية في المسرح، والتي تتمثل في السؤال التالي: كيف نفكك معنى ما زال لم يُنتج بعد؟ فالنص ينتمي إلى نظام اللامقروء واللامعنى، والممارسة هي التي تعمل على تكوين المعنى وبنائه"(63). إنَّ محاولة بارت إزاج تقاليد القراءة العمودية برغبة جارفة لفهم عملية صياغة وخلق المعنى فـ"أن نقرأ المسرح، يعني ببساطة أن نهيئ ظروف إنتاج المعنى وهي مهمة "الكاتب الدرامي" والدارس السيميائي والمخرج المسرحي والقارئ ومهمتكم أنتم ومهمتنا نحن، وليس من اللاعقلانية في شيء أن نلاحظ أنَّ هذا المعنى الذي يكون مقدماً دائمًا على قراءتنا الخاصة يُفلت في جزء كبير منه من الصياغة الشكلية الدقيقة"(64)

ثبات المصادر والمراجع

المصادر بالفرنسية :

1. Barthes R . Essais critique .seuil

المصادر بالعربية :

2. رولان بارت، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوان، دمشق، سورية، ط1 ،2009.

3. رولان بارت،

المراجع

1. أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1 ،2013.

.2

3. إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1 ،2013.

4. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1992.

معاجم

1) باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال خطار،

2) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،

موقع أنترنيت

1) بسام الجمل، تنسيق: أنس الطريقي، الطائفية، مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، يوليо 2016.

هواش:

- 1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص 34.
- 2- Barthes R. *The Grain of the voice*.Interviews 1962-1980.Berkeley and !los angeles: University of California press.1991.p 57.
- 3- رولان بارت، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوان، دمشق، سورية، ط1، 2009، ص ص 6,5.
- 4- بارتريس باييف، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 536.
- 5- إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، 21، 2013.
- 6- آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زياش، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 283.
- 7- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيس كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 14.
- 8- المرجع نفسه، ص 14.
- 9- إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 11.
- 10- المرجع نفسه، ص ص 21 - 22.
- 11- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 11.
- 12- إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 15.
- 13- المرجع نفسه، ص 11.
- 14- إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 15.
- 15- آن أبرسفيلد، مرجع سابق، ص 23.
- 16- يُنظر: المرجع نفسه، ص ص 23 - 24.
- 17- آن أبرسفيلد، مرجع سابق، ص 25.
Barthes R. *Essais critique*¹⁸ .seuil
- 18- إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 29.

- 20- ولان بارت - النقد والحقيقة. سوي - باريس 1966 ، ص 58.
- 21- يُنظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، ص 18.
- 22- إلىن أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 51.
- 23- رولان بارت، نظرية النص، ص 63.
- 24-Barthes.ibid.p
- 25- جوناثان كولر، رولان بارت: مقدمة قصيرة جداً، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1 ، 2016 ، 43.
- 26- ماري إلياس وحنان قصاب، المراجع السابق، ص 354.
- 27- جان راسين، مأساة طيبة أو الشقيقان، فيدر، تر: أودنيس، تقديم: رولان بارت، سلسلة المسرح العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 118، يونيو 1979 ، ص 09.
- 28- ماري إلياس وحنان قصاب، المراجع السابق، ص 354.
- 29- المراجع نفسه، ص 354.
- 30- إلىن أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 33.
- 31- المراجع نفسه، ص 33.
- 32- جوناثان كولر، المراجع السابق، ص 43.
- 33- المراجع نفسه، ص 45.
- 34- يُنظر رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد الصفا والحسن سبحانه، دار توبقال للنشر ص 16- 21- 19- .
- Patrice pavis. Dictionnaire du theater. Armand colin. Paris. 2013.p336. 35
- 36- ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 255.
- 37- مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2000 ، ص 22.
- Barthes. Roland Barthes par Roland Barthes.Le seuil.Paris,1975,p179. 38
-Patrice Pavis.ibid.p336.39
- 40- يُنظر: ياسين سليماني، خطوط غير مستقيمة، دار التدوير، الجزائر، ط1 ، 2017 ، ص 13.
- 41- المراجع نفسه، ص 13- 14-

42. جوناثان كولر، المرجع السابق، ص 46.
43. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص 63.
44. جوناثان كولر، المرجع السابق، ص 46.
45. جوناثان كولر، ص 47.
46. جوناثان كولر، ص 47.
47. جوناثان كولر، ص 48.
48. جوناثان كولر، ص 48.
49. جوناثان كولر، ص 48.
-Ibid.25.27.50
-Ibid.53.54.51
50. باتريس بايف، مرجع سابق، ص 150.
51. يُنظر: ماري إلياس، حنان فصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 244.
52. إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 144.
53. المراجع نفسه، ص 144.
54. مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 85.
55. أحمد شرجي، سيميولوجيا المثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 106.
56. ياسين سليماني، ضمن: السؤال عن الهوية: في التأسيس والنقد والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 467.
57. سوزان بيبيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، ص 172.
58. جوناثان كولر، ص 46.
59. مصطفى صمودي، مرجع سابق، ص 53.
60. آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 341.
61. المراجع نفسه، ص 341.
62. المراجع نفسه، ص 341.
63. المراجع نفسه، ص 341.
64. المراجع نفسه، ص 341.

قصة

روبين داريو
ت: بديع صقرور *

نشيد النصر

روبين داريو: شاعر من نيكاراغوا، ولد في "ميتابا" 18
كانون الثاني 1867، وأسمه الحقيقي "فيليكس روبين فارسيا
سامينتو"

من أوائل شعراء الحداثة في أمريكا اللاتينية. من أعماله:
كتابه الأزرق في فالباريسو عام 1888 – النثر المدنسي 1896
– غناء الحياة والأمل 1905 – أشعار الخريف 1910 – غناء
الحب، ومنه قصيدة "نشيد النصر" هذه:

* مترجم وشاعر وفاس من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

ها هو الموكبُ آتٍ
ها : أصوات الأبواق
وبريق السيفوف..
ها هو آتٍ ،
موكبُ الأبطال
ها هو آتٍ ،
يمرُّ تحت أقواس النصر ،
المزينة بالورد الأبيض .
والأبواق المعلقة ...
والرايات ..
تحملها أيدي المحاربين .
ها نسمع صليل الأسلحة
المحمولة بأيدي الفرسان
المكابح القوية تلجم أحصنة الحرب ،
الحوافر الحديدية تدق الأرض
والطبول تقرع ..
الموكب يمر على وقع موسيقا النصر
هكذا يمرُّ المحاربون الأقوباء
تحت أقواس النصر ..
تصدح أصواتهم ،
بغناء رنان ..
ترددتها الجوقة بحرارة ،
محاطة برايات الفخر والجلال .
يقول المحارب: القتال ، جروح وثار

وأعراف خيول خشنة
وخوذ صلبة
رماح ونبال..
دم أبطال يروي
طرقات الأرض..

المusicى تعلن النصر المجيد
النسر يغادر عشه في رأس الجبل
ويفتح جناحيه بعظمة
في الريح.

الموكب يمرّ،
يشير الجدُّ للصغير:
انظر، كيف العجائز، والنساء الجميلات
بشعورهن المجنودات الذهبية
المتدثرات بالفرو،
يحملن أكاليل الورد للأبطال..
انظر..

تحت الأبواب
تطأُوجوه الحسان الموردة بابتسمة
للمنتصر،
الحامل علم الأعداء الذي غنموه
فخر وتمجيد للجنود الذين استشهدوا
على يد الأعداء..

أبواق ونصر لسيوف.
في زمن العظمة..

من بين خزائن الحرب

تحييُّ الأكاليل الجديدة
 مزهوة بسيوف الفرسان العتيقة..
 الأقوى من الدببة.
 الأخوة حاملو النبال
 الذين يشبهون "سنتادور"¹ اليوناني..
 الأبواق الحربية تملأُ الفضاء بأصواتها
 مُحِيَّة السيف العتيقة
 والمجد القديم..
 الشمس التي تصيء
 النصر الجديد..
 والبطل الذي يقود جماعته
 الفتية القوية
 التي تحبُّ أرض الوطن الأبوي
 السلاح في يد
 وفي اليد الأخرى
 شموس الصيف الأحمر
 والثلوج، ورياح الشتاء القارس..
 الليل والحليد ،
 الكراهية والموت
 لأجل الوطن الخالد..
 ها : أبواق الحرب تردد بفخرٍ
 نشيد النصر
 نشيد الوطن.

¹ سنتادور اليوناني: أحد أبطال الإلياذة لهوميروس.

شعر

ت: د. ثائر زين الدين *

مختارات من شعر آنا أخماتوفا

مقدمة:

ولدت الشاعرة الروسية آنا أخماتوفا في 24 حزيران 1889، في مدينة أوديسا، لأب يدعى أندري أنطونوفيتش غورنوكو، يعمل مهندس ميكانيك سفن، وبالتالي فاسمها الحقيقى آنا أندريفنا غورنوكو، أما كيتها: أخماتوفا، فهي بمثابة لقب أو اسم أدبي استعارته الشاعرة من كنية جدتها لأمها (وهي من أصل تترى).

تنقلت مع عائلتها منذ طفولتها، فكان لها أن ترى شواطئ البحر الأسود وأسوار بطرسبرغ، إلى أن أقامت أسرتها في (تسارسكوي سيلو) الضاحية القيصرية، فعاشت آنا هناك حتى بلغت السادسة عشرة من عمرها وتلقت تعليمها، وكان لهذه الضاحية-كما عبرت الشاعرة فيما بعدها-أثر نفسي كبير في تكوينها، لقد كانت كثيرة الحدائق ، غزيرة الخضراء والألوان تخفق في جنباتها ظلال بوشكين ورفاقه وعصره ، وخلال تلك الفترة اعتادت أسرة الشاعرة أن تقضي إجازات الصيف في سيفاستوبول على البحر الأسود ، وفي إحدى تلك الإجازات - وكانت آنا قد بلغت الحادية عشرة من عمرها- كتبت أولى محاولاتها الشعرية .

* مترجم وشاعر وباحث من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

حدث الفراق بين والديها عام 1905 ، فانتقلتُ مع والدتها وإخوتها إلى الجنوب . في كييف تدخل الشاعرة كلية الحقوق بعد أن تحصل على الشهادة الثانوية عام 1907 ، وتدرس أيضاً تاريخ الأدب ، وتتعلم بعض اللغات الأجنبية ، وخلال كل ذلك يظل بوشكين هوها الأكبر ، إلى جانب مجموعة من الشعراء والكتاب على رأسهم هوميروس ، وفيجل وكاتول ، و دانتي وستقع الأساطير الشرقية والأناجيل موقعاً طيباً في نفس الشاعرة ، فتغمر بها ، وتحفظ الكثير منها .

في أبريل 1910 تتزوج آنا أخماتوفا نيكولاي غوميليف (1886_1921) ، وهو شاعر مرموق في ذلك الوقت ، وعلى يديه سترى أولى قصائد الشاعرة النور ، حين ينشرها لها على صفحات مجلة صفيرة الحجم (سيروس) سنة 1911 ، وكانت هذه المجلة قد ظهرت لفترة قصيرة في باريس ، مطبوعة باللغة الروسية .

كان نيكولاي ستيبانوفيتش غوميليف رفيق سنوات الدراسة الأولى في الضاحية القيصرية ، وقد أحبته الشاعرة بقوة ، فتزوجها ، وسافرا إلى باريس لقضاء شهر العسل ، وسيعودان إليها أيضاً ربيع 1911 .

في 1912 كان لأنَا أخماتوفا أن تزور إيطاليا وسويسرا ، وسترزق في العام نفسه طفلها الوحيد ليف غوميليف ، الذي سيصبح دكتوراً في التاريخ .

تعيش الشاعرة منذ بداية عام 1911 حتى صيف 1917 فيما يشبه مزرعة أو(اقطاعه) تعود لأهل زوجها وتسمى سليبنيفو ، وهي لم تعد موجودة منذ زمن بعيد .

في تموز 1913 ، في تلك المزرعة تكتب الشاعرة قصيدتها التي مطلعها:

(وفي وحدتي القاسية / أتذكّركم بآلم...) ، وقد كان هناك أسباب لمثل هذه القصيدة ، ففي نيسان من ذلك العام غادر الزوج الشاب إلى إفريقيا ، في مهمة خاصة ، وعام 1914 يلتحق طائعاً بالجيش للمشاركة في الحرب ، فترسل له آنا الرسائل ، ولا تكتفي بالحديث عن الشؤون الأسرية ، بل تكتب له أشعارها الجديدة ، التي تحمل في معظمها الحنين والشوق إليه ، وتتلacci من التعلقات والآراء المختلفة .

ومن الجدير بالذكر أن نيكولاي ستيبانوفيتش غوميليف تقلّد بعد ذلك وسامين قيصريين مهمين لشجاعته وبسالته في المعارك التي خاضها عامي

1915، أحدهما (صليب جيورجي)، وقد ذكرت الشاعرة هذا الأمر في بعض قصائدها.

في تلك (الوحدة القاسية) التي تحدثت عنها الشاعرة في قصيدتها السابقة، عملت بجدٍ ومثابرة، فكتبت معظم قصائد مجموعتها :

(السراب الأبيض)، التي شارك في إعدادها للطباعة الكاتب الروسي المعروف مل.لوزنيسكي، فأهدته الشاعرة قصيدتها المكتوبة في سلينيفو ومطلعها : (إنها تطير/ إنها مازالت في الطريق...)، وعن هذه المرحلة المبكرة من حياة الشاعرة نشرت فيها أندريلينا نيفيدومسكايا صديقة آنا كتاباً في نيويورك أسمته : (عش النبالة الحقيقي)، تحدث فيه عن مزرعة غوميليف وأنها، وممّا قالته : (كان لأننا أخماتوفا وجه صارم، ملامحها كلها حادة، ووجهها جميل، عيناهما رماديتان بلا ابتسامات. كانت تجلس إلى الطاولة صامتة، فتحس مباشرة أنها غريبة في عائلة زوجها، لقد كانت هي وزوجها كفراً بين أبيضين في هذه العائلة البطريركية، لقد أغضب الأم كثيراً أن ابنها لم ينتم إلى الحرس، ولا إلى السلك الدبلوماسي، ولكنه أصبح شاعراً، قد يضيع في أفريقيا، بل أحضر فوق ذلك إلى مزرعتهم زوجته الغريبة هذه، التي تنظم الشعر أيضاً، وتلبس بطريقة غريبة غير عصرية... الخ).

ذات يوم تكتب أنا أخماتوفا المعروفة بحيائها - وهي بعد في البداية - إلى فاليري بريوسوف الشاعر المشهور، طالبة منه العون في مجال النشر، وتحقق لها مقابلة مع رئيس تحرير مجلة (أبولون) سيرغي ماكوفسكي، فيقوم بدوره باختيار مجموعة من قصائدها، وينشرها في مجلة ، وهي يوم ذاك مجلة تشجع زمرة من شعراء بطرسبurg، الذين وضعوا أنفسهم مقابل الشعراء الرمزيين الروس، وأطلقوا على مدرستهم اسم (الأكمييزم) ولعلّ اسم هذا الاتجاه الأدبي مأخوذ من الكلمة اليونانية (أكمي) أي الذروة، وقد ادعى هؤلاء الشعراء بالفعل السعي إلى الكمال الفني، إلى الدرا الشعرية الباهرة، وستتنسب أنا أخماتوفا بعد فترة إلى هذا الاتجاه الأدبي.

عام 1912 تنشر المجموعة الشعرية الأولى للشاعرة، وتحمل عنوان (مساء)،

ويقدم لها الشاعر المعروف ميخائيل كوزمين ، فتشير انطباعاً جميلاً بين الشعراء والنقاد ، مع أن عدد نسخها لم يتجاوز الثلاثمائة .

وفي عام 1947 تشر المجموعة الثانية للشاعرة تحت عنوان (سبحة) ، وبعد الحرب العالمية الأولى ، في 1917 تظهر المجموعة الثالثة للشاعرة موسومة بـ (السراب الأبيض) ، لكن القراء والنقاد لا يستقبلونها كما تتوقع الشاعرة ، ولعل أحداث تلك السنة العاصفة كانت وراء التعنيف والإهمال اللذين طالا (السراب الأبيض) .

تعمل الشاعرة بعد ثورة أكتوبر 1917 في مكتبة أحد المعاهد الزراعية ، وتتصدر عام 1921 مجموعتها: (مزمار الراعي Anno Domini) وفي العام التالي تخرج إلى النور مجموعتها : (في الصيف الإلهي) ، ثم تتوقف الشاعرة عن النشر حتى الأربعينيات ، دون أن يعني ذلك التوقف عن العمل والترجمة والدراسة ، فقد انصرفت فترة طويلة لدراسة أشعار بوشكين وأثاره الأخرى .

مع بداية الأربعينيات تعيش آنَا أختهاً تجربة حصار لينينغراد ، وتشارك غيرها من المواطنين أعمال المقاومة ، ومنها الحراسة الليلية للمواقع الروسية التي تقاصم الطيران الألماني ، ثم تنتقل بعد ذلك على متن إحدى الطائرات إلى موسكو ، ومنها إلى طشقند ، لتعود في ربيع 1944 إلى موسكو ، ثم إلى لينينغراد من جديد ، وهي خلال ذلك تعمل على ترجمة الشعر الشرقي ، الكوري والمصري القديم ، وستجمع بعد ذلك نتاجات ترجماتها هذه في بضعة كتب هي:

- (الشعر الكوري الكلاسيكي 1956)

- (أصوات الشعراء_شعر أجنبي 1965)

- (الشعر الغنائي المصري القديم 1965)

ثم يظهر بعد وفاتها كتاب آخر بعنوان :

- ((أشعار الشرق القديم 1969)).

عام 1962 تُهيي أختها قصيدها الطويلة التي بدأتها عام 1940 ، وتسميتها ((ملحمة بلا بطل)) ، في عام 1964 تتلقى دعوة لزيارة إيطاليا ، حيث تمنح جائزة (أنتو تاورمينو) ، تقديراً لإبداعاتها كوجهٍ من الوجوه الشعرية المهمة في القرن

العشرين ، وفي عام 1965 تُدعى الشاعرة إلى بريطانيا لِلُّمْنَح شهادة الدكتوراه في الآداب من جامعة إكسفورد .

كانت آنًا أختاتوفا من النساء المبدعات الجميلات في مرحلتها ، وقد كتب عنها عدد غير قليل من الشعراء ، جمعت قصائدهم في كتابٍ سمي (صورة آختاتوفا) ، نُشر عام 1925 ، ووضع لها بعض أبرز الفنانين التشكيليين رسوماً شخصية ، وبورتريهات ، منهم : مودلياني ، فودكين ، سارايان ، ألتمان . كما كُتبت مجموعة من الأعمال الموسيقية عن قصائدها لموسيقيين بارزين من أمثال : فيرتسكي ، بروكوفييف ، لورا وغيرهم .

كانت أختماتوفا - كما يؤكد دارسوها - شاعرة الحب أولاً ، شاعرة القلب الإنساني الكبير الطافح بالمشاعر الإنسانية النبيلة ، شاعرة الكثافة والعمق ، ولعل هذه الإضمامات التي أقدمها للقارئ العربي من شعرها ، قادرة على رسم صورة واضحة عن شاعريتها ، ولاسيما أنني اخترت لها من مختلف مجموعات الشاعرة ، التي ذكرتها سابقاً ، مستفيداً من كتابين مهمين صدرا في موسكو عام 1989 ، جمعت فيما معظم قصائد الشاعرة وهما :

١- آئا أخماتوفا -شعر و قصائد - سلسلة (القرن العشرون : الشاعر و الزمن) الحرس الفتى ، موسكو 1989.

2 - آنَا أَخْمَاتُوفَا فِي الْبَلْدِ الْقَاسِيِّ ، دَارُ الْعَالَمِ الْمُوسَكُوْفِيِّ ، مُوسَكُو 1989.

تَوْفِيتُ الشَّاعِرَةِ عَنْ سَبْعٍ وَسَبْعِينَ سَنَةً مِنَ الْعُمَرِ ، فِي الْخَامِسِ مِنْ آذَارِ 1966 ،

بَعْدَ أَنْ تَجَاوزَتْ ثَلَاثَ أَزْمَاتٍ قَلْبِيَّةً ، لَمْ تَفْلُحْ فِي اقْتِاصَ رُوحُهَا الْمُتَمَسَّكَةُ بِالْحَيَاةِ ،

وَدَفَتْ فِي إِحْدَى ضَواحِي لِينِيْغْرَادِ (كُومَارُوف) ، حِيثُ اعْتَادَتْ بَعْدَ سَنَوَاتِ

الْحَرْبِ أَنْ تَقْضِيَ إِسْتِرَاحَةَ الصَّيْفِ فِي بَيْتِ رِيفِيِّ صَغِيرٍ.

النصوص الشعرية المختارة

ضفتُ يدي تحت شرشفي الغامق ...

((لم أنت شاحبة اليوم))

- لأنني شربت حزناً

ممضاً حتى السكر .

كيف أنسى ؟ خرج يتربع ،

وقد لوى فمه بحزن .

ركضت خلفه ، لم ألامس الدراج .

ركضت خلفه حتى السور .

مختقة صرخت به : (مزحة ،

كل ما قلتة مزحة ، لو ذهبت فساموت) .

ابتسم بشكل هادئ ومرعب ،

وقال لي : (لا تقفي في الريح) .

1911

* * *

كم كان لذيناً الجلوسُ إلى الموقد
بعد الريح والصقبح .
هناك - حيثُ كنتُ - لم أتمكّن من الانتباه لقلبي
ولهذا فقد سرقواهُ مني .

طالَ احتفالُ رأس السنة ، وعلا الصخب ،
تعرّقت سيقان ورد العيد ،
وفي صدري لم يعدْ يسمع
خفقان أجنحة الجراد .

آخ ، ليسَ صعباً علىَ أن أكتشفَ السارق ،
لقد عرفتهُ من عينيه ،
لكنَ المُرْعِبُ أنه قريباً جداً
سيعيدهُ لي مسروراً قاتي بنفسيه !

1914

* * * *

كان بإمكانك ألا تُذكر من زيارتي في الحلم
فال غالباً ما نلتقي
ولكنك في حرم الظلمة فقط

تكونُ حزيناً ، ومرتبكاً ، وحنوناً ،
 ويكون إطراً شفتيك العذب لي
 أحلى من مدائح الملائكة .
 أوه ! هناك لا تخطيء باسمي
 ولا تزفر بحقِّ ، كما تفعل الآن .

1914

* * * *

الطريق مضاءة بليها وجبارها ...
آنينسكي

كان غيوراً ، قلقاً ورقيناً
 وقد أحبني ، كأنني شمسُ الرب
 أحبني ؛ فقتلَ طيريَ الأبيض
 كي لا يغْيِي عن الماضي

مع الغروب راح يرددُ ، وهو يدخلُ غرفتي :
 ((أحبّيني ، اضحكني ، اكتبِي الشعر !))
 بينما كنتُ أدفنُ طيريَ الفرح ،
 خلفَ البئر الدائرية ، تحتَ الحورة العتيقة .

وَعَدْتُهُ أَنْنِي لَنْ أَبْكِي
لَكِنْ قَلْبِي تَحْوَلُ إِلَى حَجَرٍ
وَأَصْبَحْتُ أَسْمَعُ تَرْجِيْعَ طَيْرِيِّ الْعَذْبِ
فِيْ كُلِّ مَكَانٍ ، وَكُلِّ زَمَانٍ .

1914

* * * *

لَمَذَا تَظَهَرُ لِي
مَرَّةً رِيحًا ، وَأُخْرَى حَجَرًا ، وَثَالِثَةً طَيْرًا ؟
لَمَذَا تَبَسِّمُ لِي مِنَ السَّمَاءِ ،
مَعَ بَرْقِ الصِّيفِ الْمَفَاجِئِ ؟

لَا تَعْدِّنِي أَكْثَرُ ، لَا تَزْعُجْنِي
دُعْنِي لِمَا هُوَ أَهْمَمُ مِنْ ذَلِكِ ..
يَتَمَايِلُ اللَّهَبُ السَّكْرَانِ
فَوْقَ الْمُسْتَقْعَدَاتِ الرَّمَادِيَّةِ الْجَافَةِ .

وَرَبَّةُ الشِّعْرِ ذَاتُ النَّقَابِ الرَّثِّ
تَفْتَيْ غَنَاءً طَوِيلًا وَكَثِيرًا
فَفِي كَآبَتِهَا الْحَدِيثَةُ وَالْقَاسِيَّةُ
تَكْمِنُ قَوَّةُ إِبْدَاعِهَا

تموز 1915

٤٠ تنويمه

بعيداً في الغابة الكبيرة
قرب الأنهر الزرقاء
عاش مع أولاده في كوهه المظلم
حطابٌ فقير

ابنه الصغير كان بطول الإصبع .
كيف يمكنني أن أهدئكَ
نُمْ يا صغيري
إنني أم حمقاء .

نادراً ما تطير الأخبارُ
إلى منطقتنا
لقد قلدوا أباكَ
صليباً أبيضٌ **

كانت الآلام ، وستكون الآلام
ليس للألم نهاية !
فليحفظ يغوري المقدس
أباكَ .

1915

* * * *

* قصيدة كتبتها الشاعرة لطفلها
** عام 1915 قلد نس. غوميليف زوج آنا وساما عسكريا - للمرة الثانية - هو صليب غريغوري
لشجاعته وبسالته في المعارك.

أصفر ورحبٌ ضوء المساء

حانية نسمات أبريل.

لقد تأخرت لسنواتٍ عديدة

ورغم ذلك فأنا فرحةٌ بك .

إلى هنا .. اجلس قريباً متنّي ،

وانظر بعينين فرحتين :

ها هو ذا دفترٌ أزرق

يضمُّ أشعاريِّ الطفولية .

اعذرني ؛ فقد عشتُ في حداد ،

وقلما فرحتُ بالشمس .

اعذرني ، اعذرني ، فقد استقبلتُ

الكثيرين غيرك على أنّهم أنت !

1915

*

*

*

*

غادرت ربَّ الإلهام

في الدرج الخريفي الضيق ، الملتوى ،

وعلى ساقيهَا السمراوين

تتجمع حبات الندى الكبيرة .

رجوتها طويلاً
 أن تقضي الشتاء معي
 لكنها قالت : " إله مكان كالقبر
 " كيف تستطيعين التنفس فيه ؟
 أردتُ أن أقدم لها يماماً ؛
 أكثر اليمامات بياضاً ،
 لكن الطير حلّ من تلقاء نفسه
 ومضى خلف ضيفتي المشيقة .

صامتةً تابعتها وهي تفادر
 لقد أحببتهما وحدَها
 بينما بدا الفجر في السماء
 بوابة تفضي إلى وطنها .

1915

* * * *

لم أعدْ أبتسم
 ريحُ الصقبح جمدت شفتيَ
 الأمنياتُ نقصت أمنيةٌ
 وستزدادُ الأغنياتُ واحدةً ،
 أغنيةً أقدمُها على الرغم مني للضاحكِ والشباب

وبعد ذلك حبٌ صامت
لا تستطيعُ الروح احتمالَ ألمِهِ .

1915

* * * *

أنا أعلم : أنتَ هديَّتِي ؛
لقاء سنواتِ الألم والتعب ،
لقاء أنني ما منحتُ نفسي أبداً
للأفراح الأرضية ،
لقاء أنني ما قلتُ للمحبوب يوماً
" أنتَ حبيب " ،
ولأنني سامحتهم جميعاً
ستكون أنتَ ملاكي .

1916

* * * *

فليغتبني و يذمّنِي إن أراد
إنني أسمعُ في عباراتهِ أنيناً مكبّوتاً

لا ؛ لن يقنعني أبداً
أنه متيمّ بامرأة أخرى .

ولن أصدق أبداً ، أن بإمكانه
بعد هذا الحب السماوي
أن يضحك ويبكي بحرقةٍ
ويُلعن قُبلاتي .

1917

الصلب

” لا تبكيني ، يا أم
في القبر نور شديد ”

- 1-

سبحت جوقة الملائكة للساعة العظيمة ،
وانشقت السماء بسحائب من نار .
قال للأب : ” لماذا تخليت عنّي ؟ ”
قال للأم : ” آه ، لا تبكيوني .. ”

المجدلية لطمت وناحت .
وتلميذه الأحب إلى قلبه تحجر .
لكن أحداً لم يجرؤ أن ينظر
إلى ذلك المكان حيث وقفت الأم صامتة .

* إلى ألكسندر بلوك *

وأتيتُ أزور الشاعر
تماماً في منتصف النهار ، من يوم الأحد .
الهدوء كان يجلل الغرفة الواسعة ،
والصقيق خلف النوافذ .

الشمس العنابية
ترتفع فوق دخانِ أزرق أشعث .
أما مضيفي فصامت
ينظر إلى بصفاء .

♦ هو الشاعر الروسي الشهير ألكسندر بلوك [1880 – 1921] وقد زارتة الشاعرة في 15 كانون أول 1914 . وجاءت هذه القصيدة بمثابة الرد على قصيدة بلوك "آنا أخماتوفا"

عيناهُ من النوع الذي
لا يمكن لأحد أن ينساه .
ولهذا فالأفضل لي أنا الحذرة !
ألا أنظر إليهما أبداً .

لكنني سأذكر حوارنا ،
سأذكر تلك الظهيرة المشبعة بالدخان
يوم الأحد في البيت الرمادي العالي ،
على رصيف نهر النيفا .

كانون الثاني 1914

ربة الإلهام

عندما أنتظر قدوتها في الليل
تبعد الحياة معلقة بشعرة .
ما الشرف ، ما الشباب ، ما الحرية
أمام ضيفة غالبة تحمل المزمار في يدها ؟
ها هي ذي تدخل . تنظر إلى باهتمام
وقد كشفت النقاب عن وجهها ،
أقول لها : " ألسست أنت من أملئ على دانتي
صفحات الجحيم ؟ فتجيبيني " أنا " .

1924

إِلَى الشِّعْرِ

كَمْ قُدْتَنِي فِي الْطَّرِيقِ الْوَعْرَةِ ،
كَنْجِمٍ يَسْقُطُ فِي الظَّلَامِ
وَكُنْتَ لِي حُرْقَةً ، وَكَذِبًا
أَمَا عَزَاءً – فَمَا كُنْتَ أَبْدَا !

1961

أَحَدُهُمْ يَمْشِي إِلَى الْأَمَامِ ،
وَآخَرُ يَسِيرُ بِشَكْلِ دَائِرِي ،
هَذَا يَنْتَظِرُ الْعُودَةَ إِلَى بَيْتِ أَبِيهِ
وَذَالِكَ يَنْتَظِرُ صَدِيقَتَهُ الْقَدِيمَةَ .
أَمَّا آنَا فَأَسِيرُ – وَخَلْفِي الْمُصِيبَةُ ،
لَا فِي طَرِيقٍ مُسْتَقِيمٍ ، وَلَا مَنْحِنِ
إِنَّمَا إِلَى الْلَا مَكَانٌ .. إِلَى الْلَا وَجْهَةٍ
كَقَطَارٍ خَارِجٍ عَنْ سَكَنَتِهِ !

1940

ريح الحرب

قسم

يا أنت ، يا من تودعَ اليومَ حبيباً
فليذبْ حُزنكَ في قوتك ،
ونحن نقسمُ بأولادنا ، نقسمُ بقبورنا
أتنا لن نسمح لأحد أن ينتصر علينا

لينينغراد

تموز 1941

عن الشعر

إلى فلاديمير ناريبوت *

إله - عصير القلق .

إله - ذوب الشموع المحتينة .

إله - مئات الأجراس البيضاء .

أول ضرية صباحية

إله - زهور النافذة الدافئة

تحت ضوء القمر

* فلاديمير إيفانوفيتش ناريبوت 1888 - 1944 : شاعر روسي ينتمي إلى مدرسة "الأكمييزم" ; وهي إحدى الاتجاهات الحديثة في الشعر الروسي ومن أهم شعرائها آنا أخماتوفا ، ن.س.غوميليف ، م.غاراديسكي ، أوسيب ماندليشتام ، م.كوزمين ، ب.سدوفسكي

إله - نحل ، إله - ضجر
إله - غبار ، وسرابٌ وقفيظ .

1960

إلى م . لوزينسكي *

إنها تطير ، إنها لما تزل في الدرج
كلمات التحرر والحب ،
أما أنا ففي قلقٍ ما قبل الكتابة
وشفتاي أبرد من الجليد .

لكن قريباً ، حيث شجيرات البتولا المترفرفة
تميل باغصانها نحو النواخذ ، وتحفحف بأوراقها الجافة -
سيُعْدَ لي إكليلٌ من الورود الحمراء
وتعالى أصواتٌ مهلاة احتجب أصحابها .

وبعدها يندلُق ضوءٌ باهرٌ كريم ،
أشبه بنبيزٍ قرمزيٍ ساخن .

* ملوزينسكي : ميخائيل ليونيدوفيتش لوزينسكي [1886 - 1955] شاعر ومترجم وصاحب دار نشر "غبير بوري" ، التي نشرت مجموعتي الشاعرة "السبحة" في آذار 1914 ، و"السراب الأبيض" في أيلول 1917 ، ورئيس تحرير بعض المجلات الأدبية ، تعرف إلى الشاعرة عام 1911 ، ودامت صداقتها حتى نهاية حياته ، نشر الكثير من أشعار أخماتوفا في مجلة "أبولون" ولا سيما ما كتبته في سليمانيفو .

ثم تهب ريح عطرة حامية
تلفح إدراكي .

صيف 1916

سلبينيفو

أغنية عن الأغنية

إنها تحرق كريح جليدية
في البداية ،
ثم تسقط في قلبي :
دمعةً مالحة .

فيسعُّ القلب الشرير بالأسف
لأمرٍ ما ، ويحزن .
ثم ينسى هذا
الحزن الشفيف .

أنا أزرع فحسب ، ويأتي
آخرون فيحصدون ؛ ذلك قدرى !
فليبارك رب حشد
الحاقددين الفرحين !

أما فيما يتعلق بتقديم الشكر لك ،

فأَفْعُلُ ذَلِكَ بِشَجَاعَةٍ تَامَّةٍ
لَكُنْ اسْمَحْ لِي أَنْ أَهْدِي الْعَالَمَ
حَبَّاً لَا يَمُوتُ وَلَا يَفْنِي .

1916 سليبنيفو

* * * *

قَضَتْ سَحَابَةٌ يَوْمَهَا قَرْبَ النَّافِذَةِ .
وَتَمَّتْ : " لَوْ تَهَبَّ عَاصِفَةً رَعْدِيَّةً " .
مَثْلُ نَظَرِهَا تَلْكَ رَأَيْتَهَا ذَاتَ مَرَّةَ
فِي عَيْنِي هَرَّةٌ بَرِّيَّةٌ حَاسِرَهَا كَلْبٌ صَيْدٌ !

صَحِيقٌ أَنْ مَنْ تَنْتَظِرِينَهُ لَنْ يَعُودُ ،
وَقَدْ فَاتَ الْأَوَانَ .
وَالْقِيَظُ خَانِقٌ ، كَأَنَّ مَصْهُورًا ، يُسْكَبُ
مِنَ السَّمَاءِ حَتَّى الْأَرْضِ الْجَافَةِ .

إِنَّكِ بِهَذَا الْحَنِينِ إِنَّمَا تُعْذِّبِينَ قَلْبَكِ فَحَسْبٌ ،
مُحْدَقَةً فِي هَذِهِ الْعُتْمَةِ الرَّمَادِيَّةِ الْحَزِينَةِ .
وَيَخِيلُ إِلَيْ - أَنَّكِ فَجَأَةً سَتْمَوْئِينَ
مَتْلُوَيَّةً فَوْقَ أَرْضِ هَذَا الْفِنَاءِ الْقَدْرَةِ .

صيف 1911

سليبنيفو

❖ الحديث هنا يأتي على لسان رجل.

آه لو أمرضُ بشدَّةٍ ،
فألتقيهم في هذيني المحمومِ من جديد ،
ونتنزَّهُ في مَمَراتِ الحديقةِ الساحليةِ ،
حيث ضوء الشمسِ والنسماتِ المنعشةِ .

حتى الموتى والمنفيين يوافقونَ اليوم
على دخولِ بيتي ،
فخذ بيدِ الطفلِ وجئْ به إلىِ :
فكِمْ أشتابُ لرؤيتهِ .

سأكُلُّ أنا وأحبابِي عنباً أزرقَ
وسنشربُ نبيذاً مُتأجِّاً ،
ثم نرנו إلى الشلالِ الشائبِ كييفَ ينسكبُ
فوق حصى القاعِ .

1922

رافقتُ صديقي حتَّى مدخلِ البيتِ .

وقفتُ في الغبارِ الذهبيِ .

من برجِ الأجراسِ المجاورِ

انسابتُ أنغامٌ مهيبةٌ .

"مهجورة" ! كلمة فكَّرتُ فيها -

لكن هل أنا زهرة أو رسالة؟

بينما حَدَّقت عيناً بعبوسِ

في مراةٍ تزدادُ حُلْكةً .

شعر

ت: عيسى فتوح*

مختارات من الشعر العالمي

- لودميلا إسایفا
- ريتشارد لفليس
- توماس مور
- لورد ماكولي
- روبرت فروست
- ليليانا ستيفانوفا

* مترجم وباحث من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

لودميلا إساييفا

(شاعرة من بلغاريا)

ولدت لودميلا إساييفا في أول آذار 1926 في بلدة "شومين"، حيث تلقت دراستها وتدربيها لتكون معلمة. عملت سنوات عدّة في إذاعة صوفيا، ومساعدة محرر في دار النشر البلغارية. شاعريتها مليئة بالروح والحياة، وبالانفعالات الفنية، والصور الناصعة المشرقة. تؤمن بتقدّم الشعب الثابت نحو الجمال والإنسانية. نشرت دواوين عدّة منها "حديث القلب" 1957، و"سيرة غنائية" 1963، و"صدق" 1967، و"لاد تدع الدنيا تشيخ" 1970.

امرأة

نعم، أصبحت مهمومةً في هذا الوقت
فلا تلمني على ذلك.

كنت طيبةً، كنت متمنعةً،

بروح تفيس بالأريحية والإحساسِ.

كنت مستعدةً لأن أبادرلكَ حباً بحبِّي
لأن يكون بيننا خبزٌ وملحٌ...
لكنني ارتميت في مقعدي،
أكتُم كراهيتكَ والحدُّ عليكَ.

كيف نسجتْ دسائِسَكَ القوية
وسدّدت الولحَ إلى وجهي العاجزِ،
بيديك القدرَينِ
ثم قدفْتني؟.

* * *

ليس باستطاعتي... إلا العطفُ
 فهو السلاحُ الوحيدُ الذي أملكه،
حتى لو رميته بحجرٍ
فإنني سألتقطه وأسامحك.

* * *

الاتقام

إنك بعيدٌ عنِي،
إنك بعيدٌ
بالكلماتِ،
والأيامِ
والفراغِ...
لكنني أملك القوةَ
لأن أعيدهُكَ إلى

في هذه الأمسيّة على الأقلِ....

سأستدعيك

إلى حقلٍ صامتٍ،

تحت سماءٍ غريبةٍ

مضاءً بحرمة الشفقِ،

وسانظر إليك بتثاقلٍ

نظرةً يملؤها الأسفُ والعارُ.

سانظر بعمقٍ،

في لجةٍ عينيكِ...

في لجةٍ عينيكِ العميقتينِ

بحدقتينِ،

مددهما الخوفُ والإثمُ.

وعندئذٍ

سأرحل.

ريتشارد لفليس

1658 - 1618

هو واحد من طائفة الشعراء الفرسان، أو شعراء البلاط، عرف كيف يغنى
الحب المتخلل في شعر فني جميل، وقد ألف عدداً من الأغانى التي لازمها التوفيق
والنجاح، كالأغنية التي مطلعها "الحيطان الحجرية لا تكون سجننا" التي خلد فيها
اسمه، وإن كانت تقصصه الموهبة التي كانت للشاعرين توماس كارو (1598 -
1639) وجون سكانج (1609 - 1642).

إليها

عندما يرفرف الحبُّ بأجنحتِه الطلقة،
داخلَ أبوابِ سجني...
وتندو مني إليها، محبوبتي السماويةُ،
لتهمسَ قربَ الموقِرِ همساتِ الحبِّ...
وعندما أستلقي مشبوكاً بشعيرها،
ومقيداً بلحاظها،
فإن الطيورَ التي تحلقُ وتمرحُ في السماء،
لا تعرف حريةَ كحربي.

إن الجدران الحجرية... لا تشكل سجناً
ولا القطبان الحديدية قفصاً.
إن العقول الطاهرة الهايئة،
لتأخذ من ذلك المكان صومعة للصلوة والتعبد.
لو كانت لي حرية كاملة في حبي،
و كنت حرّاً بنفسي،
لما تمتعت ملائكة السماء الملقة
بحريّة كحربي.

* * *

توماس مور

1852-1779

شاعر إيرلندي ولد في دبلن. له قصائد وطنية وعاطفية من أشهرها مجموعة "أنقام إيرلندية"، وهي مجموعة من الأغانيات نشرت بين عام (1808 - 1834) ووضع موسيقاها سير جون ستيفنسون. لاقت أناشيده وألحانه الوطنية وأغانياته العاطفية شهرة واسعة وخاصة قصيده "لا روخ" ذات الطابع الشرقي. كان صديقاً حمياً لباليرون الذي كتب ترجمة لحياته، كما كتب ترجمة لحياة لورد إدوارد فتزجرالد عام 1831.

الفتاة والوردة

أيتها الْزَهْرَةُ الشَّاحِبَةُ الْذَّابِلَةُ

أي هنُّ يُسْتَطِعُ أَنْ يَعِدَ إِلَيْكِ مَا فَقَدَتِهِ مِنْ لَوْنٍ وَزَهْرٍ وَحِيَاةٍ؟!

أي هنُّ يُسْتَطِعُ ذَلِكَ، وَقَدْ فُصِّلَتِ عَنِ الْفَصْنِ الَّذِي غَذَى نَفْسَكِ الْطَاهِرَةِ

عَبْثًا تَسْكِبُ الشَّمْسُ أَشْعَرَّهَا لِتَبْعَثَ الْحَرَارَةَ فِي خَدَكِ الْبَارِدِ، وَالْقُوَّةَ فِي عَنْقِكِ الْمُلْتَوِيِّ،

فَقَطْرَاتُ النَّدِيِّ الَّتِي كَانَتْ تَتَقَطَّرُ عَلَيْكِ نُضَرَّةً وَأَرِيجًاً،

غَدَتِ الْآنَ دَمْوَعًا تَصْبِهَا السَّمَاءُ لَوْعَةً عَلَى مَوْتِكِ الْبَاكِرِ

كذلك تذوي الفتاةُ التي عبَثَ بها من كان مناطِّ أمالهاً وموْضَعَ ثقْتِها،
 يدفعها من ذراعيه فتهيم في فِيَاتِ الحياةِ ورياضها منبودةً ومهجورةً.
 عبَثًا يبسِمُ لها الأهلُ والأصدقاءُ، وعبَثًا يجربون أن يخففوا من لوعتها القاسية.
 أيُّ عطْفٍ يعيدُ إلى قلبها الكسِيرِ سلامَةُ الداخليِّ!
 أيُّ بُسْمَةٍ تُرْجعُ إلى نفسها المسوقةُ أجْنحَتَها الخفَاقَةُ!
 إنَّ البُسْمَةَ الوحيدةَ التي تستطيعُ أن تبعَثُها من غَيْبُوبَةِ الموتِ
 وترفعها قليلاً لرُؤْيَا نورِ الحياةِ -
 هي البُسْمَةُ السماويةُ التي تتنشِي بها الآن.

لورد ماكولي

1859 - 1800

شاعر وكاتب ومؤرخ إنكليزي، كتب في مجلة "أدنبره" بانتظام، بعد أن لاقت مقالاته عن جون ملتون نجاحاً كبيراً. انتخب عضواً في البرلمان عام 1830، عضواً في المجلس الأعلى في الهند (1834 - 1838).

أهم أعماله الأدبية "تاريخ إنكلترا" منذ تولى جيمس الثاني الحكم (خمس مجلدات)... وترجماته لحياة بعض الشعراء ورجال الفكر مثل: ملتون، وبيكون، وجونسون وغيرهم...

نظم ديواناً من الشعر بعنوان: "أناشيد روما القديمة" عام 1842 لاقى انتشاراً واسعاً في الأوساط الأدبية.

شاهدة اليعاقبة

ملكي العادل قدمت الأمانة والشجاعة،

لا تشوبهما لوثة - لوثة

الأمانة الباطلة والشجاعة المزيفة،

لأجله عفت الأرض والشرف والصحة،

لأن أملاً عزيزاً واحداً، كان الهدية الأسمى،

لأجله هدّني الضنى في بلاد الغربة
 وابيض شعري - يا للأسف - في عنفوان شبابي.
 أسمع همس الشجر في "لافيرنا"¹ وسكارجيل²
 ويطعنيني الشوق لـ "آرنو" وـ "التيز" المحبوب.
 أنظر إلى بيتي في نومه المحموم كل ليلة،
 كل صباح أبدأ بالحلم وأنتهي بالبكاء،
 حتى منحني الله - وقد رأني أمتّحن بمرارة -
 المكان المريح الذي طلبتُ قبراً مبكراً.
 أيهذا الذي قاده الحظُ إلى هذا الحجر المجهول
 من ذلك الوطن الفخور، الذي كان مرّة لي،
 قسماً بتلك الجروف البيضاء، التي لن أراها أبداً،
 قسماً بتلك اللغة العزيزة، التي تكلمتها مثلث،
 انس كل الخصومات، وارذف دمعة إنكليزية واحدة
 فوق الغبار الإنكليزي، لأن قلباً كسيراً يرقد هنا.

¹ في إيطاليا.² سكارجيل جرف صخري قرب نهر التيز، في شمال شرق إنكلترا.

روبرت فروست

1963 - 1875

شاعر أميركي نالت قصائده الفنائية والتأملية والرومانسية الشهرة بعد عام 1914 . يتميز أسلوبه بالسلاسة والوضوح، مما جعله محبياً لدى قراء الشعر على اختلاف مشاربهم. يعد أيضاً من أربع الشعراء الأميركيين الرمزيين. جمع قصائده ودواوينه المختلفة عام 1949 ، ونال جائزة "بوليتزر" أربع مرات.

من أشهر قصائده "إرادة غلام" 1913 ، و"شمالي بوسطن" 1914 ، و"غدير يسيل غرباً" 1928 .

التقطاط الذهب

ينتشر الغبار حول المدينة دوماً،
إلا عندما يطرحه ضباب البحر.
كنت أحد الصبيان الذين أخبروا
أن بعض غبار الجو من ذهب.

كلُّ الغبار الذي طيّرته الريح،
ظهر تحت شمسِ الغروب كما الذهب،

لُكْنِي كُنْتُ أَحَدَ الْأَطْفَالِ الَّذِينَ أُخْبِرُوا،
أَنْ بَعْضَ غَبَارِ الْجَوِّ كَانَ حَقِيقَةً مِنْ ذَهَبٍ

هَكَذَا كَانَتِ الْحَيَاةُ فِي الْبَوَابَةِ الْذَّهَبِيَّةِ،
ذَهَبٌ نُشِيرُ كُلُّ مَا نُشَرِّبُهُ وَنَأْكُلُهُ
كُنْتُ أَحَدَ الْأَطْفَالِ الَّذِينَ أُخْبِرُوا
أَنَّهُ عَلَيْنَا جَمِيعًا أَنْ نَأْكُلَ قُرَاضَةَ الذَّهَبِ.

ليليانا ستيفانوفا

(شاعرة من بلغاريا)

ولدت عام 1929، وتخرجت من معهد مكسيم غوركي للآداب في موسكو. عملت مساعدة رئيس تحرير مجلة "بلاموك"، ورئيسة تحرير مجلة "أوبزور" التي تصدر في صوفيا باللغتين الإنكليزية والفرنسية كل ثلاثة أشهر. نالت جائزة "ديمتروف" لأحسن شاعر وأفضل عامل في حقل الثقافة. ظهرت أشعارها الأولى في جريدة "سريدنو شوكولسكو زنام" عام 1945، ومنذ ذلك التاريخ وهي تشارك في المجالات الأدبية كافةً، وقد نشر الكثير من قصائدها وكتبها خارج بلغاريا.

معظم أعمال ليليانا ستيفانوفا كان في حقل الشعر والقصة، وقد أصدرت المجموعات الشعرية الآتية:

"في موسكو" 1952، "عندما نصبح في العشرين" 1956، "العالم الذي أحب" 1958، "في السير معك" 1961، "أجيء إليك" 1961، "يوم عساه لا ينتهي" 1965، "حب ومعاناة" 1967، "صوت من المستقبل" 1969، "قبلتني الشمس" 1970، "الشواطئ الجنوبية" 1972، بالإضافة إلى مذكراتها عن الرحلات، وكتب المقالات ومنها:

"رحلة سعيدة" 1953، "سأتذكرك أوزبكستان" 1955، "تحت قمم القوقاز" 1957، "مقابلات" 1963، "النور يأتي من الشعب" 1964، "خريف في أميركا" 1964 – 1968، "براكنين المكسيك تفت دخاناً" 1969، "وقت وواجب" 1971، "اليابان بلا كيمونها ومروحتها" 1973.

لا يزال الصيف مقيمًا

لقد اختزنْتُ بقبلتكَ

دفقةً من شعاع الشمسِ

أشعةً تموزَ المتقدةُ

أكسبت جلدكَ تلكَ الصبغةَ الرماديةَ الغامقةَ

تلكَ اللمسةَ المحمليةَ.

* * *

يبطئ الصيفُ

لا أستطيع أن أحسَّ

بأصابع الرياح الثججية القارسةَ

تزحف بأوراقِ الخريفِ.

* * *

لا يزال الصيف مقيمًا

أسترخي

تحت ظلالِ قبلكَ الدافئةَ

أنغمس في وجهك البهي
 وكل شيء ذاهب سيعود:
 الرمل،
 والزورق،
 والأشعة المحرقة...

لست أدرى هل هي الشمس أو أنت؟
 أهمس بلطفي:
 تألق من أجلي! إنني لك!
 لا ترحل.

لَا تَأْتِ أَبْدًا

لَا تخطر في ذاكرتي، أشفق علىِ.

لَا تُغْرِنِي بهاتين العينين المُهلكتينِ.

مع أنه يمكن أن أستعيد اسمك في أحلامي،

لَا تُلْبِّي

لَا تُغْرِنِي، أبق لطيفاً.

لَا تَأْتِ أَبْدًا. لَا تجترز عتبتي.

لَا أريد منك صوتاً، ولا نفحةً، ولا ظللاً -

لَا أريد ظلاماً،

ولا بريقاً زائلاً.

لَا تعذبني، لَا تتطفل علىِ أفكاري.

خطوئك اليابسة، لَا تبشر بهطول المطرِ

عندما تضلني جميع الدروب التي تمتد أمامي،

لَا درب سوف يقودني إليكَ،

لَا درب على الإطلاق

قصة

أليسون كافر
ت: رغداء سليمان حسن *

ليجر الحق كال المياه والبَرْ كنهر دائم

أليسون كافر طالبة دراسات عليا مختصة بمجال " المرأة والدين " من مؤلفاتها النسوية الكويرية والإعاقة/ الكويرية وتعني: مجموعة من النظريات النقدية تطورت في الخطاب الأكاديمي في تسعينيات القرن الماضي، من قلب الدراسات النسوية والمثلية، وهي ترتكز على قضيابا الجنسانية والنوع الاجتماعي (الجender) والميل الجنسي، وتعامل معها على أنها مصنفٌ مركزيٌ يمكن من خلاله فهم ظواهر اجتماعية وسياسية وثقافية أخرى. يمكن القول إن هذه النظرية تقوم بتحليل العمليات التي تتشكل من خلالها الجنسانيات في المجتمعات بشكل عام، والهويات الجنسية بشكل خاص.

تعيش أليسون في منطقة لوس أنجلوس. وقد تعرّفت في عام 1995 لحربيق كانت نتيجته بتر ساقيها من الركبتين، وأصبحت على كرسٍ متحركٍ . زارت في عام 2015 جامعة الكويت لحضور ندوة عن الإعاقة في مركز "هول" للعلوم الإنسانية دعي إليها أعضاء هيئة التدريس وطلاب الدراسات العليا والموظفين وأعضاء المجتمع المهتمين بدراسات الإعاقة.

* مترجمة من سورية

مبتورة الساقين

ذات يوم، قبل ست سنوات، استلقيت نائمة، شابةً نشيطةً قويةً البنية. استيقظتُ بعد أشهر من ذلك، بذراعين وبطنٍ وظهرٍ مغطاةً بندوب الحروق. الساقان اللتان حملتني على مدى سنوات، لم تكونا هناك، لقد بُترتا من فوق الركبتين نتيجة الحروق التي أصابتني وهكذا، كانتا لسنوات قليلة ماضية مسيرة مستمرة من تعلم كيفية التحرك وفهم الذات في هذا الجسد الجديد - القديم.

قبل إعاقتي، لم أكن أعد نفسي ناشطةً سياسيةً إلا حين أشارك في مظاهره أو احتجاج غيري لأن أفهم جسدي ذاته على أنه موقع للمقاومة. إذ في كل مرة أغادر فيها منزلي، يحدق الناس بي، ولا تفارق أعينهم ندوبى ورجلي المبتورتين، وكرسى المتحرك، وهم يحاولون أن يفهموا ما جرى لي ولماذا أبدو على تلك الحال. أفكارهم النمطية عن الإعاقة مرسومةً على تعابير وجههم التي هي مزيج من الارتباك والخوف حين يرونني أمشي. أنا أدرك بقوه أن مجرد العيش في كرسى متحرك، يشكل تحدياً لأفكارهم النمطية عن الكيفية التي يجب أن يظهر بها الجسد وما يفعله. أشعر الآن أنني ناشطةً لمجرد أن أسير بكرسى المتحرك خارجةً من باب البيت.

لكن مجرد الخروج من البيت في كرسى متحرك ليس بياناً كافياً في بعض الأحيان. إذ قد تضطررين لأن تتبوّلى خارجاً أيضاً.

منذ ثلاث سنوات، وخلال الفصل الأول من دراستي في كلية للدراسات العليا، أخذت صفاً تبادلياً في جامعة محلية. بعد شهر من بدء الدورة، كلفت بتقديم عرض عن قراءات الأسبوع. بعد انقضاء نصف الحصة، أخذنا استراحة قصيرة، وكان من المفترض أن أقدم عرضي بعدها. شعرت بحاجة شديدة إلى التبول، فاندفعت على كرسى إلى المكتبة، وكلي ثقة بأنني سأجد هناك مرحاضاً يمكنني الدخول إليه، لكنني فوجئت بصف من الحجارات الضيقة، الضيقة جداً بحيث لا يمكن لعجلات كرسى المتحرك أن تزلق إلى داخل أي منها.

اندفعت مسرعةً في أنحاء الحرم الجامعي، أتغلق على كرسى المتحرك من مبني إلى آخر على أمل أن أجد باب حجيرة واسع، وأنا أتمتم لنفسي: "لابد من وجود مكان ما يمكنني الوصول إليه في هذا الحرم الجامعي اللعين". بعد الذهاب إلى دورات المياه في جميع المباني أدركت أنني كنت على خطأ.

ماذا سأفعل بحق الجحيم؟

لم يكن الذهاب إلى المنزل ممكناً، إذ لن أتمكن من العودة في الوقت المناسب لتقديم العرض المكافحة به. كذلك لم يكن "حصر البول" ممكناً لأنّ... حسناً، عندما تضطرّ فتاة للتبول، فلا بدّ لها من ذلك. هكذا جريتُ الخيار الوحيد المتبقّي أمامي: خرجتُ، بحثّ عن ركنٍ مظلمٍ ومنعزلٍ في الحرم الجامعي، رفعتُ تتوّرتي، أنسندتُ جسدي إلى حافة الكرسي المتحرّك، وتبولتُ على العشب... والذى حدث هو أنَّ المكان المظلم المنعزل الذي اخترته لم يكن سوى حديقة التأمل بالكتاب المقدس!

عدتُ إلى الصّفْ غاضبة، وبشيء من الإحراج، أخبرتُ البروفسورة بما حدث. وشعرتُ بمشروعية تصريحِي حين أوقفتُ البروفسورة الدرّس، وأعطيتُ جميع الطلاب اسم رئيس الجامعة، حتى يتمكّنوا من إرسال رسائل إليه للمطالبة بوجود حمامات في الجامعة لذوي الاحتياجات الخاصة.

وفي اليوم التالي، أنا أيضاً كتبتُ رسالة إلى رئيس الجامعة أبلغته فيها عن مشكلتي المتعلقة بالقدرة على الوصول إلى الحمام وبالحلّ الذي وجدته. كتبتُ له: "والأرجح أتنى سأحتاج إلى الحمام مرة أخرى. ولا أظنُ أنَّ 'تميمي' لحديقة التأمل بالكتاب المقدس هو تصرف قد ترغّب في أن تستمرّ به". وفي الختام، أشرتُ إلى آية في الكتاب المقدس وجدتها منقوشة على جدار الحديقة (الجدار الذي تبولت عليه عملياً)، وأملتُ لأنّ تقوته نبرة السخرية. تقول الآية: "ليجر الحق كالمياه والبر كنهر دائم". لم يبدُ الكتاب المقدس من قبل مهمّاً لي.

خلال ثمان وأربعين ساعة حدد لي موعد مع رئيس الجامعة. حيث قادني إلى مكتبه، وجلس على الجانب الآخر مقابلني، وقال: "قبل أن نناقش إمكانية البناء، أريد أن أعطيك لحظة للتعبير عن الملك". توقفتُ، وأنّا أفكّر أنَّ ملاحظته هي طريقة استعلائية نوعاً ما للبدء الاجتماع. فقلتُ باقتضاب: "أنا لا أعاني من أيّ ألام. كلّ ما أريده هو مكان أستطيع فيه الدخول إلى الحمام".

ولم يكن من الممكن لمحادثتنا إلا أن تأخذ مساراً منحدراً.

أبلغني رئيس الجامعة أنه على الرغم من رغبته في توفير حمام يمكنني دخوله، فإنَّ الجامعة حالياً لا تستطيع توفير المال اللازم لذلك. وعندما اقترحتُ عليه

أن إزالة أريكة قذرة وبشعة عمرها أربعون عاماً من إحدى غرف النساء ستفسح مجالاً لبناء حمام يمكنني الدخول إليه، أجب بمشاعر قديمة قدم الأريكة: "حسناً، أنا لا أرغب في إزالة الأريكة لأن بعض السيداتطالبات يرغبن في الاستراحة هناك حين تأتينهن الدورة الشهرية".

هذا صحيح. لقد نسيت كم كنّا، نحن السيداتطالبات، اللواتي أرهق العمل الأكاديمي عقولنا، نرغب بأن نستريح، نازفات، على أرائك عفنة في حمامات معمدة. أية خائنة أنا لبنات جنبي حتى أفترض أن حاجتي إلى التبول أكثر أهمية من أريكة لم تشهد أي احتكاك بإنسان منذ عام 1973.

لم يكن مفاجئاً أن ذلك اللقاء لم يسفر عن حل لإيجاد تواليت يمكنني الدخول إليه، لذلك واظبت على التبول في الحديقة، مثلاً هددت، وإثارة الشكوى في القاعات. وما بدأ على شكل ضرورة ملحّة، بات مزيجاً مثيراً للاهتمام من الضرورة والاحتجاج، احتجاج بولي. انتشرت أخباري بين الطلاب، ولسعادتي الكبيرة فقد ساندني معظمهم. وقام عدد من الصّفوف بتوقيع عرائض. وافتتحت إحدىطالبات على صفحها تصوير فيلم وثائقى عن مناظرات الحمام، وعرضت على زملائها فيلماً قصيراً قامت بتصويره. هكذا أصبحت مشهورة قليلاً، ومعروفة في الجامعة بـ"فتاة الحمام".

بعد نحو شهر من الحدث الأول، رفعت رسالة أخرى إلى رئيس الجامعة أخبرته فيها أنّي مستمرة باستخدام موقع التأمل بالكتاب المقدس. وفي هذه المرة كنت مصمّمة على القيام بأمر ما. أكددت له بأنّي مستعدة لفضح تجاهله الثام لاحتياجات أصحاب الإعاقات الأميركيين، وذلك عبر نشر قصتي في الصحافة. وبايلي! بدأ العمل لإنشاء أجمل حمام يمكن أن تراه عينك ويستطيع ذوو الاحتياجات الخاصة الدخول إليه.

أخيراً، جرى الحق والبر. ولم يكونوا بحاجة إلا إلى دفعة صغيرة من فتاة، وكرسيّها المتحرك، ومثانة ممتلة.

هاش:

تأثرت النظرية الكويرية كثيراً بمؤلفات "ميشيل فوكو وليفا كوسوفسكاي وجوديت باتلر" حيث بُنيت من مجلل ما بُنيت عليه، على التحدّي الذي قامت به النسوية للفكرة القائلة : بأن النوع الاجتماعي (الجender) هو الجوهر الأساسي للهوية النسوية وللتضاد النسوي، كما بُنيت على الدراسات المثلية التي فحصت وبشكل أساسى طبيعة المبني الاجتماعي للعلاقات والهويات الجنسية.

قصة

نيقولا ي تيليشوف
*ت: صبحي سعيد قصيماتي

إلى البيت

*عاش نيكولاي ديميترييفتش تيليشوف حياة طويلة. ولد عام 1867 - بعد إلغاء نظام

القنانة في روسيا بست سنوات فقط. وتوفي عام 1957 - بعد أربعين سنة من قيام ثورة أكتوبر.

*مارس في شبابه نشاطات ثقافية متنوعة: فقد أصدر مجموعات قصصية وشعرية للأطفال،

وأنس مدرسة في ضاحية من ضواحي موسكو. وسافر الكاتب عام 1894 إلى سيبيريا، بنصيحة

من تشيكوف، لكي يتعرف حياة الشعب على نحو أحسن.

*كانت الحكومة القيسارية في ذلك العين، تُهجر القراء من فلاحي روسيا الوردية، إلى

الأراضي السiberية، غير المأهولة. لم يكن هناك فيما بعد الأولاد، خطوط حديدة تقريباً. كان

الفلاحون يرحلون مع عائلاتهم على الخيل، فيجوعون ومريضون ويموتون ويقطدون أولادهم، في

الطرق الطويلة. رأى تيليشوف في وسط سيبيريا بيوتاً من خشب مملوءة بالأطفال المشردين.

وبعد عودته، كتب عن المشردين قائلاً إن (أقارب هؤلاء الأطفال، إما أن يكون الموت قد

اختطفهم، وإما أنهم يحاولون إنقاذ بقية العائلة، من الفقر والجوع، وقد ضحوا، حسب

اعتقادهم بولد مريض. لا يوجد أمل في إنقاذه، حيث لم تعد تفهمهم، لا القوة لانتظار موته،

والآلم ينهش أكبادهم، ولا تكفيهم النقوش، فيسرون دونه في طريقهم، ويعظون بأنه سيموت على

كل حال. لم يشف القسم الأكبر طبعاً من المتركون، لكن يحدث أن يتماثل الولد إلى الشفاء،

فيفدخل في صفوف (أولاد الله) الذين أهداهم رب الحياة.

*أفضل قصص تيليشوف للأطفال، مكرسة لمصير هؤلاء الأطفال المهجرين المساكين. كتب

قصة (البؤس) عن الولد نيكولا المريض، الذي تركه أبوه، وقد شفي ولم يعد له أحد. وتحدث

قصة (شجرة عيد الميلاد) عن الجندي المتقاعد، الذي تأمل حالة الأطفال الأيتام ونظم

لهم ما يملكون من نقود قليلة، احتفالاً بقدوم السنة الجديدة. وفي قصة (إلى البيت) التي ظهرت

عام 1896 يتكلم الكاتب عن ولد، فقد والديه، فيسعى إلى العودة لقريته، مقطسط رأسه.

* فاصل وأديب وصحفي من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

1

- كانت ليلة صيفية صافية. القمر يضيء بمرح وهدوء، ويرسل أشعته الفضية على المروج والطرق، ويفجر بأشعته الغابات، والأنهار تموي باللون ذهبيّة. في هذه الليلة بالذات، خرج الولد سيومكا متسللاً من البيت الخشبي للمهجرين، بشعره الأشعث، ووجهه الأصفر الدابل. كان عمره يناهز إحدى عشرة سنة، تطلع حوله ورسم إشارة الصليب، وركض فجأة بكل قواه تجاه الحقل حيث تبدأ الطريق إلى (روسيا)، وكان يخاف المطاردة، فيتطلع بين الحين والآخر إلى الوراء، ولكن لم يكن أحد يرکض وراءه. وقد نجح في الوصول إلى المرج، ثم إلى الطريق العريض. وتوقف لحظة، وفكّر في شيء ما، ثم بدأ السير على ذلك الطريق.
- كان هذا أحد الأولاد الذين أصبحوا أيتاماً، لا يملكون بيتاً بعد الترحيل، فقد مات والداه في الطريق، بمرض التيفوئيد، وبقي سيومكا وحيداً، بين ذلك الجمع الغريب، وبين الطبيعة، التي لم يألفها، بعيداً عن الوطن، الذي كان يعرفه، وتذكره بأحجار الكنيسة البيضاء، وطاحونة الهواء، وبنهر (أوزيوبكا) حيث كان يسبح مع رفقاء، وبقرية بيلويه. لكن أين يقع هذا الوطن، هذه القرية، والنهر؟ كان ذلك كله مجهولاً لديه، كهذه المنطقة، التي يوجد فيها الآن. إنه يتذكر شيئاً واحداً: إنهم جاؤوا إلى هذه المنطقة عبر هذا الطريق. وقطعوا قبل ذلك، نهراً بالعرض، أما قبل هذا، فقد ركبوا سفينة وسافروا طويلاً، ثم استقلوا قطاراً، وسافروا مرة أخرى، على متن السفينة، وركبوا القطار مرة أخرى، وخُلِّإ إليه أن حسنه أن يقطع هذا الدرب فقط، حتى يصل إلى النهر، ويرى قريته، ونهر أوزيوبكا، وببيته الذي اعتاد عليه طوال حياته، وكذلك الناس، الذين يعرف صغيرهم، وكبارهم، عن ظهر قلب. وتذكر أيضاً كيف مات والداه، وكيف وضعوهما في التابوت، وأخذوهما إلى مكان ما، خلف الأجمة، إلى مقبرة مجهولة. وتذكر سيومكا كيف أنه بكى، وطلب الذهاب إلى البيت، ولكنهم أجبروه على العيش في هذا البيت الخشبي القديم، وأطعموه خبزاً وحساء، وكانوا يقولون له دائماً: (لم يعد الوقت يسعفنا للقيام بخدمتك). حتى أن المسؤول هنا إليكساندر ياكوفيتش كان يزعق فيه دائماً، ويأمره بالبقاء هنا، أما إذا تجاسر، وأزعج

الآخرين، فسينتظره عقاب صارم، وسوف يشده من شعر رأسه. وعاش سيومكا في ذلك المكان قسراً، يحن إلى بيته ووطنه. كان يعيش معه في ذلك البيت الخشبي ثلاثة بنات، و طفل، قد نسيهم آباءهم وأمهاتهم، وذهبوا إلى مكان ما مجهول. وهؤلاء الأطفال كانوا صغاراً بحيث لا يمكن حتى اللعب معهم.

● مرت أيام وأسابيع، وسيومكا يعيش في هذا البيت الخشبي الكريه، لا يجرؤ على الذهاب إلى مكان ما، حتى مل حياته في آخر الأمر. ولماذا كل هذا العذاب ما دامت الطريق إلى روسيا قريبة. وإذا كان لا يسمح له طوعاً بالذهاب، فسيهرب بنفسه. وليس البيت بعيداً. فسيرى مرة أخرى وطنه والنهر وقريته (بيلويه)، ويقابل من جديد (مالاشكا) و(فاسياتكا) و(ميتكا) وكل أصدقائه المقربين الأويفاء ، وسيذهب إلى معلمته (آفروسيانيا يغورووفنا) ، وإلى أولاد القسيس ، الذين يملكون حديقة مليئة بالكرز والتفاح ... لم يفارق الأمل (سيومكا) حتى هذه اللحظة. ومع أن الخوف يقيده، كان يسعى بكل جهده، لرؤية نهره الحبيب وأصدقائه الأويفاء وقريته العزيزة. هذا الأمل كان كبيراً بحيث صار يدفع (سيومكا) إلى الهرب من ذلك المكان الذي ضجر منه إلى الأبد. وانتظر الفرصة السانحة، وركض إلى الطريق والسعادة تغمره، وهو يمشي في طريقه إلى بيته. وخيل إليه أنه لا يوجد مكان على هذه الأرض، أجمل من قريته (بيلويه) وليس ثمة نهر أحسن من (أوزيوبكا).

● اقترب القمر من الأفق، واقترب الصباح، وسيومكا يمشي على الطريق، يتفسد هواءً عليلاً طازجاً، ويسعد بكل خطوة، تقرّبه من بيته الحبيب.

2

● يخيّل للإنسان أن كل شيء يمكن ابتكاره، قد رأته وجربيته سبيلاً الواسعة، ولن تستطيع أن تبهراها بأي شيء جديد أو عجيب . فقد مشى في أرضها المعتقلون، وهم مقيدون، يجرجرون الأطواق الحديدية الثقيلة آلاف الكيلومترات، يفتشون عن المعادن في مناجمها، يقاسون ألوان العذاب في سجونها. ورأتُ أجراس الخيول في دروبها، وطرقها بمرح، تجُّ العربات السريعة. ويتجول الهاربون المحكوم

عليهم بالأشغال الشاقة في غابات التايغا⁽¹⁾ يصارعون الحيوانات المفترسة، ويشعرون القرى حيناً ويتسلون حيناً آخر، وتنتشر الجماعات المرحللة من روسيا، أعداداً كثيرة واحدة وراء الأخرى، تقام تحت العربات في المساء، وتتدفقاً أمام النيران، التي تشعلها القافلات. وفي الجهة الأخرى، يسيراً أناس هزيلون، جائعون ذوو أوجه بلية صفراء، فيماوت الكثير منهم على الطريق، وكلُّ هذا ليس جديداً أو عجيباً.

- تحملتْ سيبيريا مصائب وويلات كثيرة، بشكل لا يطاق، فهي لا تعجب من شيء، ولم يستغرب أحد لحال (سيومكا) ولم يستغرب الناس، حينما كان يمر بهم ويسأله :

- أي الطرق تؤدي إلى روسيا؟

- يحبونه ببساطة، ملوحين بأيديهم في اتجاه الطريق، ومؤكدين له على الاتجاه.

- كل الطرق تأخذك إلى روسيا.

- مشى (سيومكا) لا يعرف التعب، ولا يحس بالخوف، يتشق عبر الحرية، ويمتُّ النظر بمناظر الحقول، التي تموح بألوان الأزهار العديدة وبرنة أجراس عربة البريد. ويستلقي بعض الأحيان على العشب الكثيف ويفطُّ في نوم عميق، أو يتغفل في الأجعة المحاذية للطريق، إذا صار الجو حاراً. وكانت النساء السيبيريات ذوات القلوب الطيبة، يطعننَّه خبزاً وحليباً، ويحمله المسافرون في بعض الأحيان على عرباتهم.

- يا عم، اسمح لي بركوب العربية في طريقك ، اعمل معروفاً! - هكذا كان يتسل سيموكا إذا أدركته عربة أو رأى راكباً على حصان .

- كان يتوجه بطريقه في القرى، إلى أصحابات البيوت.

- يا عمة! اعطيوني، قطعة خبز، أيتها الحبيبة.

- وقد امتلأت معدة سيموكا نتيجة إشفاق الجميع عليه .

⁽¹⁾ تايغا - غابات تقع في سيبيريا كبيرة وكثيفة تمتد لآلاف الكيلومترات. المترجم.

- مضى أسبوعان.
- خلف سيومكا وراءه الكثير من الطرق والقرى. لم يشعر باليأس أو الحزن، بل كان يمشي بطريقة عاديه، من دون عجلة، وهو يسأل فقط، في بعض الأحيان:
 - ألا تزال روسيا بعيدة؟
 - روسيا؟ - يجيبه أحد ما - إنها ليست قرية. سوف تصل في الشتاء، وربما قبل هذا الوقت.
 - والشتاء - هل هو قريب؟
 - لا! الشتاء ليس قريباً. فالخريف لم يبدأ بعد.
- حينما كان سيومكا يمر عبر القرى، أو يتراهى له من بعيد برج جرس أبيض عال بصلبيه المذهب⁽¹⁾ كانت الدموع تترقرق في مقلتيه، ويشعر بسعادة تسبح في قلبه وروحه، ويدفعه يصافح جسمه الصغير، فيخلع قبعته، ويركع على ركبتيه، ويناجي الله باكيأ:
 - يا إلهي! أرسل الشتاء بسرعة!
- وصادف (سيومكا) أحياناً على الطريق، صليباً خشبياً وحيداً، لا تحيط به البيوت، ولا يوجد هناك، حتى مكان لحارس الغابة من طرف، والسهب من الطرف الثاني.
- سرح سيومكا في التفكير بهذا الصليب .. وحينئذ كان يتذكر دائماً أباء وأمه، يتذكر الخيام وسط الأرض الفسخة، حين لقوا حتفهم فيها. أسرع خطاه، وقد نسي التعب وهو يهمهم بكلمة حبيبة إلى قلبه:
 - إلى البيت! إلى البيت!
- هذه هي المدينة في نهاية الأمر....

⁽¹⁾ الإجراس والصلب يعني بهما الكنيسة المترجم.

- لمعت أمام عيني سيومكا ، على أطراف المدينة ، يساراً ويميناً ، بيوت خشبية رمادية ، بسقوف جميلة خضراء وحمراء ورمادية ، ثم رأى بعد ذلك بيوتاً حجرية بيضاء . كان الدجاج يتتجول في أزقة المدينة ، والخنازير تزعق . ثم امتدت بعد ذلك الأحواش والأسوار ، ورأى عند بوابة البريد أعمدة مستطيلة ، وساحة فسيحة يعلوها برج ذو جرس كبير ، يقابلها برج صغير للحراسة ، رمادي اللون ، وحارس يتتجول على قمته ، وإلى الأمام ، لاحت أيضاً أبراج مداخل المدينة .
- اجتاز سيومكا المدينة من دون توقف ، وخرج إلى الطريق العام ، حيث شعر هناك بحرية ، وسرور أكثر .

4

- كان سيومكا يشعر مع كل خطوة يخطوها ، بعيداً عن هذه الأماكن ، بالغبطة وهو يحس بقدوم الخريف . (حسناً الشتاء على الأبواب) – فكر سيومكا في ذلك ، وهو يشعر بان قريته تقترب أكثر فأكثر . لم تعد الفراشات باللونها المختلفة الكثيرة ، تطير فوق الحقول ، ولم يعد يحوم التنين ، ونام العشب ذابلأً أصفر اللون ، وتجمعت الغيوم الرمادية في السماء ، وهجم البرد في الليالي .
- لكن سيومكا كان يفكّر : (أنه قد أصبح الآن غير بعيد ، عن وطنه . اقترب الآن بسرعة) .
- عندما مشى سيومكا في الطريق ، شعر بالجوع لأنّه لم يأكل شيئاً منذ الصباح .
- توقف سيومكا عندما رأى رجلاً يجلس على الأرض ، وقد وضع رجليه تحته ، وهو يمضغ . نظر إليه بحسد ، وهو يلتهم بيضاً وخبزاً . سأل الرجل مندون أن يرفع رأسه متابعاً المضغ ماذا تريده ؟
- صمت سيومكا .

● لم يكن هذا الرجل شاباً، فلحيته قصيرة رمادية، وقد لفحت الشمس وجهه، وعيونه ضيقة ذابلة، يرتدي نعلين صوفيين، وعلى ظهره سترة بألوان مختلفة. ردَّ الرجل متخصصاً سيومكا:

- ماذا تريد؟
- يا جدي – قال سيومكا بوجل وخوف – اعطني من أجل المسيح، قطعة خبز... .
- قد تكرَّم الناسُ على أيها الصديق . لكن ، خذ.... أقسامك – ومدَّ يديه بقطعة خبز إلى سيومكا وسائل مرة أخرى:
- من تكون؟ ومن أين جئت؟
- إبني ذاهب إلى البيت... إلى روسيا.
- إلى روسيا؟ وأنا ذاهب إلى روسيا، لكن لماذا تذهب إلى هناك؟
- بدأ سيومكا يحكى قصة حياته بالتفصيل. وقص عليه كيف صار السأم والضجر، في ذلك البيت الخشبي، وكيف كان يرغب في الذهاب إلى البيت، وكيف عذبه الأمل، ودفعه إلى الهروب ليلاً. أما الغريب فكان يسمع، ويهرز رأسه، وكأنه يمدح الطفل لهذا العمل الجريء. قال العجوز وهو يرُبُّ على يد الطفل:

- أحسنت، يا أخ! إلا أنني أرى أن حياتك تعسة. يبدو أنك ستقتنقي أثري: ليس لديك بيت، ولا تعرف مكانك... إنها حياة الكلاب، بالضبط الكلاب!

● سأل سيومكا بفضول، وجلس أمام العجوز:

- ومن تكون أنت يا جدي؟
- من أنا؟ لا أحد ! هكذا... وبكلمة واحدة – إنني مجهول....
- تنفس العجوز بعمق، ومسح وجهه براحة يده، وكأنما يزيل شيئاً ما علق به.
- أي نعم . يا أخ.... أنت إنسان صغير، ومع هذا يشدك الوطن إليه للرجوع . الوطن مثل الأم دائماً... يشدك، يشدك.... وإذا ضربت في الآفاق فسوف تعود، وتتظر إليه، وكأنه أملك الحنون، فتحس بالراحة والسعادة وتحف عنك الهموم!

- هل تعتقد يا جدي بأنني سأصل إلى روسيا حينما يحل الشتاء؟!
- لا ، لن تصلك لأن البرد القارس سيأتي ، وأنت لا تملك حتى معطفاً حقيرياً ... لقد سرت أنا وعرفت البرد. لن تصلك ، إنني أقول لك. سوف تتجمد من البرد.
- شعر سيومكا بالحزن يضغط على قلبه ، من كلام العجوز ، ففكـرـ.
 - ـ سـرحـ العـجـوزـ أـيـضاـ. صـمـتـ كـلاـهـماـ، وـهـمـاـ يـحـدقـانـ فيـ الـأـرـضـ.
 - وتصور سـيوـمـكـاـ كـيـفـ آـنـهـ سـيـتـجـمـدـ منـ البرـدـ القـارـسـ، وـشـعـرـ بـالـمـرـارـةـ، لـأـنـهـ لنـ يـعـرـفـ أـحـدـ فيـ قـرـيـتـهـ ذـلـكـ. أـمـاـ العـجـوزـ فـقـدـ سـرـحـ يـهـزـ شـارـبـيـهـ بـصـمـتـ.
 - ـ ثـمـ سـأـلـ العـجـوزـ المـجـهـولـ فـجـأـةـ، وـهـوـ يـنـهـضـ عنـ العـشـبـ.
 - وهـكـذـاـ إـلـىـ أـيـنـ وـجـهـتـكـ؟ أـنـاـ يـاـ جـديـ أـسـيرـ إـلـىـ الـبـيـتـ....
 - وـأـنـاـ أـيـضاـ إـلـىـ الـبـيـتـ... فـلـنـذـهـبـ سـوـيـةـ .
 - مشـىـ كـلاـهـماـ بـصـمـتـ نـحـوـ الطـرـيقـ، وـسـارـاـ بـبـطـءـ إـلـىـ الـأـمـامـ.

5

- خـيمـ المـسـاءـ... وـلـمـ يـنـقـطـ هـطـولـ الـأـمـطـارـ مـنـذـ الـظـهـيرـةـ، مـمـاـ بـعـثـ الـبرـودـةـ فيـ جـسـديـ سـيوـمـكـاـ وـالـرـجـلـ المـجـهـولـ. شـجـعـهـ العـجـوزـ:
- امشـ ، يـاـ أـخـ ، امشـ! اسـتعـجلـ قـبـلـ أـنـ يـحـلـ فـصـلـ الـخـرـيفـ ، بـثـقلـهـ وـمـتـاعـبـهـ، وـنـحـنـ لـمـ نـصـلـ جـبـالـ (ـالـأـوـرـالـ)ـ بـعـدـ ، وـعـنـدـئـذـ سـنـهـلـكـ مـعـاـ!
- هـاـ أـنـاـ أـسـيرـ ، يـاـ جـديـ.
- قدـ تـأـخـرـناـ. أـخـافـ أـنـ يـدـهـمـنـاـ الـبـرـدـ. وـهـذـهـ مـصـيـبةـ!

- شـعـرـ سـيوـمـكـاـ بـأـرـتـيـاحـ رـغـمـ عـنـائـهـ. وـأـسـعـدـهـ وـشـجـعـهـ تـعـرـفـهـ إـلـىـ رـفـيقـ الطـرـيقـ.
- ـ فـقـدـ كـانـ هـادـئـاـ، وـمـطـمـئـنـاـ لـأـنـهـ لـنـ يـضـلـ الطـرـيقـ، وـأـنـ العـجـوزـ سـيـوـصـلـهـ إـلـىـ الـمـكـانـ المـطـلـوبـ، وـسـيـكـونـ الـحـدـيـثـ مـعـهـ مـسـلـيـاـ. وـرـاحـ الجـدـ يـحـدـثـ طـوـالـ الـوقـتـ، عـنـ وـطـنـهـ، وـعـنـ سـيـبـيـرـياـ حـيـثـ يـسـتـخـرـجـ الـذـهـبـ، وـحـيـثـ تـوـجـدـ سـجـونـ الـمـحـكـومـ عـلـيـهـمـ بـالـأـشـغالـ

الشاقة، وعن الحرية، والشتاء القاسي، وعشبُ الربيع الأخضر، الذي يشد الإنسان إلى بيته، حيث لا يعطيه طعاماً للراحة، في الليل ولا في النهار. سأله سيمونكا:

- وهل قطعنا مسافة طويلة يا جدي؟

- أترى؟ صرنا نجوع أكثر من قبل. هذا يعني أننا قد اقتربنا من روسيا. وحين نعبر الجبال، سنجوع أكثر، ولهذا أقول لك: استعجل! إنهم يحبون النقود في روسيا، ونحن لا نملك شيئاً منها. سيبيريا أيها الأخ طيبة القلب. لكن طيبتها لا تروق لنا ... ولا نشتفيها - استعجل ، أيها الفتى ، استعجل!

● كانت قد توقفت قافلة عربات على جانب الطريق. ظلامٌ، وبردٌ قاسٍ، وموقد النار بلهيبيه الأحمر، يدعو المسافرين إليه بشاشة ، مرحباً بهم. الخيول المتروكة ، تتجول بين الأعشاب الخريفية الذابلة وتأكلها. وتقف العربات المحملة ، رافعة عروشها إلى الأعلى ، وقد أشعل الرجال النار، ليطردوا البرد ، وينعموا بالدفء ، ويدعوا العشاء. قال الرجل المجهول ، وهو يتقدم من موقد النار:

- عشاء شهيًا! اسمحوا لنا ان نتدفأ أيها الأصحاب.

● أجباه الرجل دون مبالاة:

- اجلس.

● جلس العجوز الترفصاء ، ومد يديه إلى النار. اقترب (سيوميكا) أيضاً ، ودقّاً ثوبه المندى أمام النار ، فشعر بدفء منعش.

● سأله رجل من الجالسين ، متفحصاً وجه العجوز:

- من أين أنت قادم؟

- جئنا من بعيد. إلى بيوتنا ، نسعى.

- وهل هذا الفتى ابنك؟

- لا ، التقينا مصادفة. من المرحّلين ، وقد أصبح يتيمًا.

- انظر ، لقد تبللت ثيابك ، أيها المسكين.

● نظر الجميع إلى سيمونكا باهتمام ، وكان جالساً بالقرب من موقد النار ،

يرتجف، وهو ينظر إلى الحطب، كيف يحترق ويطقطق في النار، وكيف يرتفع الدخان الأبيض إلى أعلى، ويغلي ويزيد في القدر للعشاء. سأله الرجال مرة أخرى، وقد وجهوا أنظارهم إلى سيومكا:

- بقي يتيمًا؟

● ثم صاروا يتحدثون عن الخبز والعمل، وبعد أن أصبح العشاء جاهزاً، باشروا الأكل. دعوا سيومكا إلى العشاء:

- كل ، أيها المسكين التعس ، كل ، وإلا فإنك سوف تبرد.

● بعد أن شبع سيومكا ، اتكأ ليستريح . كان يطيب له بعد العشاء الحار أن يتمدد قرب النار. وكان الحطب يطقطق بمرح ، ورائحة الدخان والقشرة الطيرية تملأ الجو - كما هو الحال في قريته (بيلويه) . لكن لو حدث هذا في البيت ، لجمع البطاطا ، وألقى بها في النار. وتذكر سيومكا البطاطا المشوية ، التي تحرق اليدين ، وتطقطق بين الأسنان.

● أضاءت النجوم السماء فوق رأسه متائلة ، كثيرة كما يحدث ذلك عادة في (بيلويه) وأراد أن يطمئن نفسه ، بأن قريته لم تعد بعيدة ... قدماء تولماه من التعب ، وجمدت الأرض ظهره وجنبه ، أمّا موقد النار ، فقد دفأ وجهه وصدره وركبتيه .

● ما زال الرجال يتحدثون عن شيء ما ، والجد أيضًا ، يتحدث معهم ، وقد سمع سيومكا صوته: (هذا صعب ، أيها الأصحاب ، صعب ...) وقال الرجال أيضًا: أجل ، صعب. ثم خفت الأصوات شيئاً فشيئاً ، وضعفـت وكأنها أصوات نحل تطن ... ثم سحبـت أمام سيومكا دوائر حمر ، ثم انساب نهر بارد ، وبانت (بيلويه) وراء النهر ... وأراد سيومكا أن يلقي بنفسه في النهر سابحاً ، لكن الرجل الغريب قال: (صعب ! صعب !) ثم حامت أمام عينيه ، مرة أخرى ، دوائر حمراء وخضراء ، واختلطـ كل شيء ...

● كان سيومكا في ذلك الوقت يغطـ في نومه.

● كان الصباح في بدايته، حين فتح سيومكا عينيه. كانت الغيوم تسبح في السماء، والريح الباردة تهب وتعصف، فوق الموقد الهماد، وتجمع الرماد أكوااماً ينبعث منها صفير حاد . وتبعثر الرماد وبقايا النار، على وجه الأرض. رحل الرجال. وكان الغريب نائماً، متكوماً حول نفسه.

● رفع سيومكا جسمه قليلاً، وجلس. صاح سيومكا على العجوز، لكن هذا لم يجبه:
- يا جدي!.

● (لكن أين الرجال!) فكر في هذه اللحظة، وشعر فجأة بالرهبة، والخوف يعتريان قلبه على العجوز.

● كانت الريح تصفر، مبعثرة الرماد على وجه الأرض، وتخشش الأغصان المحترقة، فوق قطع الفحم السوداء، بأصوات كريهة، وبدا وكأن الأرض كلها تخشش وتشتت. أحس بالصعوبة والقساوة. صاح سيومكا مرة أخرى، لكن الريح أخذت صوته بعيداً، وفي الجهة المعاكسة:
- يا جدي!.

● أغلقت عيناه رغماً عنه، ونقل رأسه، ومال على كتفه. استلقى سيومكا مرة أخرى، والريح تزار من كل الجوانب في أذنيه: ز - ز!... وخيل إليه أن قطاع الطرق، قد قتلوا العجوز. وخيل إليه من جديد أن قريته ليست بعيدة، لكن دخولها صعب، وأن أحداً ما يمنعه، ويجره للرجوع إلى ذلك المكان، بأرضه الواسعة، حيث البيت الخشبي الرمادي، الذي هرب منه.(هل عائد أنت إلى البيت؟)
- قال صوت غاضب. ثم جلبوا بعد ذلك حساء، وصبوه مباشرة في فم سيومكا، وقد سكبوا منه على رأسه، وظلوا يسكبون، حتى يتكون ككتلة، وهم ما يزالون يصبون الشوربة، ويصبون... فينتفخ الرأس، ويشتعل موقد في داخله. ويختنق سيومكا، ويفتح عينيه. رأى سيومكا السماء فوقه، والشمس واللحية الرمادية، وعينين ذابلتين. كان الرجل الغريب، يجلس إلى جانبه، وهو يهز رأسه بحزن وألم. قال الغريب، وهو يمسح له وجهه:

- ماذا جرى لك أيها الصغير؟ ماذا، يا أخي؟ يبدو أن أحوالنا سيئة.

● غمغم سيومكا بصعوبة:

- يا جدي ...

- هيا، يا حبيبي ، انهض واجلس.

- رفع العجوز سيومكا ، وأجلسه على ركبتيه ، وحضنه بيديه بعد أن أمال رأس الطفل على صدره.

- ماذا، أيها الصغير؟

● غمغم سيومكا:

- لا بأس

- اصح قليلاً، يجب أن نذهب على كل حال ... لا يمكن البقاء هنا ، وإلا هلكنا.

● بعد ساعة كانا قد بدأوا السير على الطريق متعانقين. كان الرجل الغريب يخطو باتزان وثقة ، أما سيومكا ، فكان في أكثر الأحيان ، يتشر ، ويفقد السيطرة على نفسه في المشي. قال العجوز شاكياً :

- هذه المدينة بعيدة جداً. لو رقدت في المستشفى. فسوف يسمح لك بالبقاء فيه. أما أنا فلا أستطيع الظهور في هذه المدينة ، آه من هذه الحياة التعسفة!

● توقف سيومكا بعد قليل وقال :

- يا جدي ، لا أقوى على السير... فلنجلس قليلاً.

- فلنبعد إلى الأجمة. المكان هناك أكثر دفئاً. تثبت بي. هكذا! فلنذهب

● وجلس كلامهما في الأجمة. سمح العجوز لسيومكا بأن يضع رأسه على ركبتيه ، وبدأ يصنع من الأغصان فراشاً للطفل.

- استلق ، أيها الرجل الصغير ، استلق. قال سيموكا بصوت حزين ضعيف:

- يا جدي ، لا تتركني وحيداً! يا جدي ...

● وبكى بمرارة ، ولم يفه ، بعد ذلك ، بكلمة واحدة. وخُلِّ إلَيْهِ مَرَّةً أخرى ،

أن كلَّ ما يحيط به، يصفر ويزمر، وأن أحداً ما يشده من رأسه، وكل شيء أمامه يدور ويحترق...

- إلى البيت، إلى البيت - لفظ سيموكا بصعوبة ولم يعد يقوى على فتح عينيه، وقد القدرة على أن يرى شيئاً أمامه....

● وخيلَ إليه أحياناً أن ثمة أناساً يراهم لأول مرة، بيت خشبي جديد، وأحياناً يرى أنه، وтара نهر (أوزيوبكا)، ومرة أخرى، أناساً مجهولين، والجد الغريب، واحتلط عليه الليل والنهر، وأخيراً، فتح سيموكا عينيه من جديد.

● كان مستلقياً في غرفة على فراش وثير، وهو يرى السقف فوقه بوضوح، ويرى من النافذة كيف تميل الأشجار العارية الصفراء.

● فكرَ سيموكا في خوف: (ومرة أخرى البيت الخشبي؟) وأراد أن يقفز وبهر، لكن جسمه لم يساعد على الحركة، وكان رأسه قد سُمِّر على الوسادة.

(وأين الجد؟) - فكر سيموكا، وهو يبحث بعينيه عن وجه معروف له. لكن لم يجد العجوز، ولا الغابة أو الطريق العام. أحس سيموكا بمرارة مؤلمة، لأن الرجل الغريب قد تركه، وسالت دموع غزيرة على وجهه الذابل الضعيف.

7

● وذات مرة وقف سيموكا بجانب النافذة، بثياب المستشفى، وهو ما يزال ضعيفاً، بعد المرض، واستقر في التفكير حين كان ينظر إلى الشارع المفتر، حيث كان الهواء يجلب أوراق الأشجار الخريفية الجافة، عبر البرك المائية. كان يقف خلف سيموكا، (ديميديتش) جندي المستشفى، ينظر هو أيضاً، سارحاً بتفكيره. وكان قد قص على سيموكا، كيف أن العجوز قد جاء به إلى هنا، دون وعي، مريضاً منهكاً. وحدث أن مدير الشرطة تطلع إلى هذا العجوز وقال: (مرحباً ياشيخ!) أما العجوز فقد اندھش وفزع. (إننا ننتزه من جديد؟) وأخذوه في اللحظة نفسها، كان قد هرب العجوز للمرة الثالثة، من سجن الأشغال الشاقة، وفي المرة الثالثة يلقى القبض عليه.

- سمع سيومكا عن كل ذلك من الجندي. وفي الصباح والمساء من كل يوم، كان يتسرّر ويفكر: (يا الهي، أنقذ الجندي المجهول!). قال الجندي:
 - الآن سوف يرسلونهم. انظر.
- وتعالت إلى سمع سيومكا فجأة، أصوات غريبة غامضة. ثم بان الجنود بأسلحتهم على أكتافهم. تسير خلف الجنود مجموعة من الناس في ثياب رمادية، وقبعات دائيرية الشكل، يجر جررون السلاسل، وهي تترقّع في أيديهم وأرجلهم. وسار الجنود على جانبي هذه المجموعة، وخلفها أيضاً... يرتجف الجميع من البرد.
- لصق سيومكا وجهه بزجاج النافذة، وقلبه يتجمد، وصار يحدق في هذه المجموعة الرمادية، ويفتش بعينيه عن العجوز. وصاح فجأة بيساس، وكأنه يعي، وهو يضرب الزجاج بكلتا يديه:
 - يا جدي! يا جدي! يا جدي!
- لقد رأى وسط المعتقلين صاحبه الغريب المقيد بالسلاسل، يمر مع المجموعة قرب النافذة. صاح سيومكا بصورة لا إرادية، بمشاعر تختلط فيها السعادة بالخوف.
 - يا جدي! يا جدي!
- أدار الكثيرون رؤوسهم، بعد أن سمعوا صوت الضرب على النافذة. وتطلع العجوز الغريب أيضاً. فقد رأى العجوز سيومكا، ينظر إليه بعينين ذابلتين رماديتين، ورأى كيف تحسر من أعماق روحه، وهز له رأسه بآلمنه ومارأة.
- انهمرت الدموع الغزيرة الدافئة من مقلتي سيومكا، وصار قلبه يدق بشدة وشراسة في صدره، وغابت المجموعة عن مرأى العين، وكذلك فرقة الحراسة في الزاوية، التي انطفئت، واحتفت خلف البيت. كان سيومكا لا يزال يرتجف ويصبح: (يا جدي!)، أما الحارس فكان يقول بلا مبالاة:
 - لماذا تزعق؟ لا داعي للصرخ: سيعيدونك إلى وطنك قريباً، لأنك طفل، ولا يوجد لك مكان هنا. قيل لك: سيعيدونك، لا تجأ!
- لكن سيومكا كان يبكي بمرارة، وينوح موجهاً نظرة إلى ذلك المكان، في الزاوية حيث غاب صاحبه الوفي، الذي التقى به مصادفة.
- أما الآن فقد ذهب يجر وراءه أطواق الحديد، وغاب الصديق الأمين - الغريب المجهول.

قصة

ليرفلانغان
ت: لودميلا ندَّه*

(كارا والساحر)

قصص شعبية إيرلندية للفتيان

- ١ - (الشقيقان)

منذ عهد بعيد في إيرلندا.. كانت توجد شقيقان تدعيان مولي وكارا.. كانتا تحبان بعضهما كثيراً.. وكانتا معاً دائماً.. ليلاً ونهاراً..

في صباح أحد الأيام.. خرجت مولي بعفدها.. خرجت مع الفجر لتغسل وجهها بندى الصباح.. ولم تعد للبيت ثانية.

والدتها بحث عنها في كل مكان.. لكن أحداً لم يرها في أي مكان.. وبكت والدتها لأيام عديدة.. افتقدت كارا شقيقتها كثيراً من دون مولي.. كانت حزينة ووحيدة.. لكن كارا كانت شجاعة وذكية أيضاً.. قالت:

- سوف أخرج إلى العالم الواسع.. سوف أفتشف في كل مكان إلى أن أجده مولي
وطلبت من والديها أن يتنبأ لها الحظ.

منها والدها برకاته وقطعة نقدية ذهبية واحدة.. وضعتها كارا في حقيبتها..

- حذني برకاتي أيضاً معلق
قالت والدة كارا

- وهنا عذة عطايا مني لك

اعطتها والدتها بعضاً من صوف نقي أبيض، إبرة ذهبية وزرمة دبابيس وسكيناً حادة وكشتاناً فضياً..
- أبقيها لديك ريشاً تحتاجين إليها

قالت والدة كارا...

وشرعت كارا بالغناه.. كانت تعرف أن عليها أن تجد مولي.. وأنها لن تعود إلى البيت من دونها.

* مترجمة من سورة

(العربية من دون حسان)

مشت كارا لأيام وأيام.. وسافرت أميلاً بعيدة.. وذات يوم التقت سيدة عجوز
قالت لها :

- يوجد ساحرٌ شريرٌ يعيش في القلعة على أعلى التل.. ربما هو من أخذ
شقيقتك بعيداً.

مشت كارا حتى أسفل التل العالي.. كان شديد الانحدار مغطى بالصخور..
جلست لترتاح قبل أن تسلقه.. وبينما كانت ترتاح تقدم من بعيد رجلٌ مع عربته..
كان يبدو سمسكرياً متوجلاً شخصاً يصلح وبيع الأدوات المعدنية) ينتقل من مكان
إلى آخر لبيع أباريقه.. أ��وابه.. قدوره.. ومقاليه.. وكانت عربته متقدسة حتى
الذروة بكل أنواع الأشياء المصنوعة من المعدن.. وكانت العربية تصدر صريراً أثاء
عبورها الطريق.. كانت تخشّش وتصلّصل كيـفـما تحرـكت.. لم يكن لدى
السمكري حسان... كان هو من يجرّ العربية بنفسه... وصاحت كارا:

- يا له من عمل مجهد، أين هو حسانك؟ إنه عمل مجهد بالتأكيد.. مجهد
للغاية.

قال السمكري:

- لكني لا أمتلك المال لشراء حسان.

رأـتـ كـارـاـ أـنـ السـمـكـريـ كانـ يـبـدوـ مـتـبـعاـ جـداـ... وـشـعـرـتـ بـالـأـسـفـ لـذـلـكـ..

- تقضـلـ.. هـذـهـ حـقـيـقـيـ.. لـديـ قـطـعـةـ نـقـودـ ذـهـبـيـةـ وـاحـدـةـ أـعـطـاهـاـ لـيـ وـالـدـيـ.

قالـتـ لـهـ بـلـطـفـ:

- إنـكـ تـحـتـاجـهاـ أـكـثـرـ مـنـيـ... اـذـهـبـ وـاشـتـرـ لـنـفـسـكـ حـسـانـاـ.

وـالـتـمـعـتـ عـيـنـاـ السـمـكـريـ بـالـدـمـوعـ.. قـالـ لـهـ:

- شـكـراـ لـكـ... لـاـ أـحـدـ عـلـىـ الإـطـلـاقـ تـكـلـمـ مـعـيـ.... أـنـتـ فـقـطـ كـنـتـ لـطـيفـةـ
جـداـ

جلسا معاً وتحادثا.. وسأل السّمّكري كارا:

- إلى أين تذهبين بمفردكِ هكذا؟

وأشارت كارا إلى القلعة التي ترتفع فوقهم:

- إنني ذاهبة للبحث عن شقيقتي في قلعة السّاحر.

حاول السّمّكري أن يثني كارا عن قرارها... قال لها:

- أرجوك لا تذهبين هناك... هذه القلعة دخلها العديد من الناس.. لكن أحداً

منهم لم يخرج ثانية

هزت كارا كتفيها بلا مبالاة ...

- مولي هي شقيقتي الوحيدة... ربما ثمة خطر كبير.. أعرف.. لكن على

إيجادها قبل أن أعود إلى البيت ثانية...

- إنني أتفهم ذلك... إنك شجاعة جداً وأختك محظوظة لامتلاكها أختاً

مثلك... إذا كان لا بدّ من ذهابك إلى هناك... أرجوك تذكري هذا..

قال لها السّمّكري..

- مهما سمعت.. مهما رأيت... فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو..

انتحر السّمّكري جانباً.. مضى.. وعلى طول الطريق سمع صوت خشخše

وصلصلة... خشخše وصلصلة... وبشرت كارا بسلق التل..

(الرجل ذو الثياب البالية)

عندما بلغت كارا منتصف طريقها إلى قمة التل.. جلسَت ل تستريح تحت شجرة.. ومصادفة قدمَ من بعيد رجلٌ عجوزٌ بملابسٍ بالية.. كانت ثيابه تتدلى كُلُّ على حده.. وانتبهت كارا إلى أنه قام بجمع ملابسِه البالية على بعضها بوساطة الأشواك... .

قالت كارا :

- مرحباً... هلاً أخذت هذه الدبابيس... أعطتنِي إياها أمي، لأنك تحتاجها أكثر مني..

ابتسم الرجل العجوز لـ كارا.. قال لها :

- شكرًا لك.. إن أحداً غيرك لم ينتبه قطٌ إلى لكنكِ كنت لطيفة جداً..

جلس العجوز مع كارا تحت الشجرة وتحادثاً معاً... وسأل العجوز كارا :

- إلى أين تذهبين بمفردكِ هكذا؟

وأشارت كارا للقلعة الداكنة فوقهما..

- إنني ذاهبة هناك.. للبحث عن شقيقتي ..

توسل العجوز لـ كارا كي لا تذهب هناك.. وقال :

- ذلك الساحر العجوز.. شرير جداً.. سوف يلقي عليك تعويذة.

لكن كارا قالت :

- عليَّ أن أذهب.. يجب أن أنقذ شقيقتي..

لذلك.. قال لها الرجل العجوز :

- إذا كان لا بدَّ أن تذهبِي هناك.. إذاً تذكرِي هذا.. الفضة والذهب سوف يفيدانكِ كثيراً... الفضة والذهب سوف يحطمَان التعويذة.

شكَرتْ كارا الرجل العجوز ذي الأسمال البالية وغادرته وهو يصلح ملابسه بجانب الطريق..

(قلعة الساحر)

وأخيراً.. تسلقت كارا حتى قمة التل.. فتحت بوابات القلعة الثقيلة ودخلت عبرها.. وتقدمت نحو البوابة الأمامية الضخمة وطرقها طرقاتٍ عالية.. فجأة.. ظهر الساحر بالقرب من كارا... مُرتدياً عباءة سوداء كأنّها دوامة... عيناه حمراوان.. ووجهه أبيض.. وكان يحمل غاضباً..

- من أنت؟

سؤال بغضب..

- لماذا أتيت تطريقين بابي؟

- أتيت لأجل شقيقتي مولي.. أعتقد أنها هنا.. وأريد استعادتها..

قالت كارا..

- جيد جداً..

قال الساحر..

- اتبعيني..

افتاد كارا إلى غرفةٍ وتركتها هناك... كانت الغرفة فارغة... ولم تستطع رؤية مولي في أي مكان.. وجلست تنتظر.. وفجأة.. امتلأت الغرفة بالدخان.. وبدأ اللهيبي يطفو على قدمي كارا وامتلاه الهواء بضبابٍ كثيف رمادي.. وصرخت كارا (القلعة تحتراق) أرادت أن تنقض وتهرب.. وفي تلك اللحظة تذكريت ما أخبرها به السّمكري وهمست لنفسها بكلماته.. (مهما سمعت.. مهما رأيت.. فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو).. (لا بد أنه من صنع الساحر).. فكّرت.. لذلك جلست وانتظرت واثقة جداً.. وهنا.. احتفى اللهيبي والدخان مرة واحدة... بعدئذ سمعت كارا صوتاً مرقّ قلبها... كان صوتُ شقيقتها..

- كارا.. ساعدبني.. أرجوك.. ساعدبني...

كان صوت مولي متسللاً... وفقرت كارا... كادت أن تمضي راكضة للبحث عن مولي.... وفي تلك اللحظة بالذات.. تذكرت مرة أخرى كلمات السّمكري (مهما سمعت.. مهمما رأيت.. فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو) (هذا ليس حقيقياً.. إنها مجرد تعويذة أخرى من صُنْع السّاحر).. قالت كارا لنفسها... بينما قدماها لم تبقيا ساكنتين وهي تُصنفي لصوت مولي وهي تناديها.. لذلك... أمسكت بالصوف الأبيض النقي الذي أعطته أمها لها.. وربطت نفسها على الكرسي... في النهاية.. كفَ الصوت عن النداء.. أخذت كارا عندئذٍ سكينها الحادة وحررت نفسها... وعندما عاد السّاحر كان شديد الغضب لأنَّه وجدَ أنَّ كارا لا زالت ثابتة هناك.

5

(قاعة التماشيل)

- تعالى معى..

قال السّاحر لكارا... واقتادها لقاعةٍ كبيرة ذات نوافذ عالية... لا يوجد فيها سوى سبعة تماثيل بيضاء... كل تمثال كان يبدو وكأنه مولي...
قال السّاحر لكارا:

- إذا استطعت أن تخبريني أي واحدٍ من هذه التماشيل هو أختك... حينها سوف تذهبان كلاماً
وكان يضحك متهمةً.. تمشت كارا ببطء.. صعوداً.. وهبوطاً.. كانت تتملّى كل تمثال..

وكان السّاحر يراقبها من الجانب الآخر لقاعة الواسعة...
عنما كانت تمشي.. تذكرت كارا ما قاله الرجل ذو الأسمال البالية (الفضة والذهب سوف يفيدانكِ كثيراً.. الفضة والذهب سوف يحطممان التعويذة)
وتناولت الكُشتiban الفضي ووضعته على إصبع أول تمثال... وتحول الكُشتiban الفضي إلى لون أسود كالحبر... وعرفت كارا أنَّ هذا التمثال لم يكن مولي...

ووضعت الكشتبان على التمثال التالي.. ومرة أخرى.. صار أسود.. وفعلت ذلك سرت مرات.. أخيراً.. أزقت كارا الكشتban الفضي حول إصبع التمثال الأخير.. وفي ذلك الوقت توهج الكشتban بضوء مبهر ساطع.. وأصبح الجلد الأبيض للتمثال دافئاً وكان أن مولي.. وقفت هناك.. حية وبصحةٍ جيدة..

لكن كارا لم تصرخ عالياً... لتخدع الساحر... وقفت أمام مولي.. لذلك لم يتمكن من رؤية أن شقيقتها حية من جديد... وظاهرة كارا الذكية أنها تبكي... وضحك الساحر الشرير من دموعها.. وبينما كان يضحك... همست كارا لمولي:

- بسرعة... علينا أن نغادر الآن..

و قبل أن يتمكن الساحر من رؤية ما كان يحدث فعلاً.. قامت كارا ومولي بالفرار من القاعة... تعانقت الأختان..

- أتيت ووجدتني..

صاحت مولي

- لكن علينا أن نكون سريعين.. وإلا.. فإن الساحر الشرير سوف يمسك بكلينا

و كانت مولي محققة... حالاً لاحظ الساحر أنهما هربتا... وكان غاضباً للغاية.. إن أحداً من قبل لم يهرب من الساحر... وأرسل ذئباً ضخماً ليقوم بمطاردة الأختين.. ركضت كارا ومولي بسرعة.. لكن الذئب المفترس ركض بسرعة أكبر.. وكانت أن يمسك بهما.. عندئذٍ تذكرت كارا ما قاله العجوز ذو الثياب البالية (الفضة والذهب سوف يفيدانك كثيراً.. الفضة والذهب سوف يحطممان التعويذة)

أخرجت الإبرة الذهبية... حين فرز الذئب فوقها مزمنجاً.. وبشجاعة طعنته كارا بين عينيه تماماً.. وحالاً سقط الذئب ميتاً عند قدميها.. كان الساحر يراقب كل ذلك من البرج في قمة قلعته... وعندما رأى ما فعلته كارا.. صرخ بثورة وعنفٍ شديددين.. وطار خلف الفتاتين.. وتدلّت عباءته السوداء وكانتها أجنة.. لم يبق لدى كارا سوى السكين الحادة وبركات والديها.. عندما انقض الساحر عليهما...

قذفت كارا السّكين التي طارت مستقيمة وقوية باتجاه قلب السّاحر وسقط السّاحر من السماء كأنه حجر..

حين سقط السّاحر... تقوّضت قلعته العظيمة.. وتحطّمت كلّ تعاوينه...
بيطء.. هبطت مولي وكارا التلّ يداً بيد... في منتصف الطريق.. شاهدت رجلاً شاباً وسيماً كان يحمل دبابيس كارا في يديه
- لقد كنت الرجل العجوز الذي ساعدته

قال:

- لقد قمت بتخليصي من تعويدة السّاحر
في أسفل التل.. قابلنا رجلاً شاباً وسيماً مع عربة مشعّة
- لقد كنت السّمكري المتجلّ الذي لا يملك حساناً..

قال:

- لقد حرّرتني من لعنة السّاحر الفطيعة.

وصعدوا جميعهم إلى العربية... وعادوا إلى بيت مولي وكارا... وبكي والد ووالدة الشقيقين فرحاً حين رأيهم...

تزوجت كارا من الشاب ذي الدّبابيس.. وتزوجت مولي من الشاب السّمكري صاحب العربية اللامعة... وعاشوا جميعاً بسعادة بقية حياتهم.. ولم تفترق الشقيقان مرة أخرى أبداً.

ستيفن كرين رائد الأدب الأمريكي الحديث

عرفت الولايات المتحدة الأمريكية، ومع بدايات القرن العشرين، ذروة الرأسمالية الحرية التي جعلت الأعمال التجارية تسيطر على شؤون المجتمع، لاسيما السياسية منها، فأمسك بمقاييس القوة، بعدها تحلى العضور الأمريكي عالمياً على أكثر من صعيد، وبعدها صارت الولايات المتحدة لاعباً أساسياً على المسرح العالمي.

كان لهذا النزوع الطامح أثره في الشعب الأمريكي، فقد تعالت ونيرة الثقة الأمريكية، وصارت للفرد الأمريكي مهابة بعدها عظمت أدواره وتعددت، لذلك كان من الوارد جداً أن تؤثر هذه الروحية في الأدب الأمريكي الجديد، فتحسنت بطولات الأمريكي التي تشير إليها أعماله، وسعة اطلاعه، وقدرتها على العمل، وبناء الذات التي عرفت التقييات الحديثة وتعاملت معها بنجاح، وخطلت للمشاريع الصغيرة والكبيرة فأصابت ثروة لم تكن بالحسبان، ونافست شخصيات أوروبية فوققت عليها، فكادت الشخصية الأمريكية تصير شخصية خيالية مرسومة بالسوبرمانية، لكن هذا النزوع لم يمنع من وجود تيار أدبي آخر لم تفتته الثروة، والغني العالمي، هو التيار الطبيعي الذي مال إلى تحسيد الواقعية داخل المجتمع الأمريكي. إن أصحاب هذا التيار وسبب رصدهم لمشكلات الواقع وعلمه، والظواهر المرضية الاجتماعية التي نفشت فيه لم يلاقوا الحظوظ لدى القراء لأن هؤلاء أرادوا تخطي هذه المشكلات، والقفز عن الظواهر المرضية، والإبقاء على الوجوه الجميلة، والصور المذهلة التي أوجدها العمال الأمريكي، وثروة الرأسمالية الحرية، والغني الذي ما عاد يسأل عن طرق جمعه أو الوسائل التي راكمته.

* قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

ولم يكن ذلك الإزواء عن هذا الأدب الطبيعي / الواقعى سوى لفترة قصيرة، لأن المشكلات تفاقمت، وازدادت تأثيراتها في المجتمع، لذلك كان لا بد من التنبه إليها، فأعيد الاعتبار إلى الأدب الواقعى الذي يهدف إلى الإصلاح.

من أهم هؤلاء الأدباء الطبيعيين الكاتب الأمريكي المعروف ستيفن كرين الذي يعد رائد الأدب الحديث في أمريكا ليس بسبب واقعيته فحسب، وإنما بسبب ثقل موهبته، وأسلوبه الفني بعيد عن التزويق، والدقة الصارمة في التعبير، والوصف الموجي، والتصوير العميق لأسرار الذات البشرية.

عاش ستيفن كرين حياة قصيرة جداً، لكنها حياة محتشدة بأدب رفيع طبع تجارب أدباء كثروا بعده بأسلوبه القائم على الموضوعية والتخلص من الصنعة، والبعد عن الشرارة، والتزويق اللفظي، والانفعال المجاني.

أنجز ستيفن كرين أعماله الأدبية (روايةً وقصةً) وهو لم يبلغ الثالثة والعشرين من عمره، ولكنه لم يحظ بشهرة تتناسب وأهمية الإبداع الذي أنجزه، والسبب في ذلك هو أن القراء ما كانوا يودون رؤية المشكلات الاجتماعية في مرايا الأدب، بل أرادوا أن يظلوا سكارى بما جاءت به الثروة الأمريكية من رفاهية، ورغد عيش.

ولد ستيفن كرين سنة 1871 في ولاية نيوجرسى، وقد درس المرحلة الابتدائية المتوسطة، ثم خرج إلى دوائر العمل بسبب حياة الفقر الصعبة التي عاشتها أسرته، عمل في مهن شتى في الأفران، والمصابغ، ومحامير الموز، والأقبية، ثم شغف بالصحافة فعمل مراسلاً حربياً، في أثناء الحرب التركية / اليونانية (1897)، وقد لاقت تقاريره عن الحرب قبولاً ورضاً لدى محرري الصحف التي راسلها، وقد تميزت بالواقعية والدقة والموضوعية والأحداث القصصية.

كما أنه عمل مراسلاً حربياً في أثناء الحرب الأسبانية / الأمريكية في كوبا سنة (1898)، ولكن هذه المرة بأجر أكبر، ولصحف أكثر شهرة وانتشاراً، وبسبب التشجيع الكبير الذي عرفه من تلك الصحف، خاطر بحياته مرات عدّة، وكاد يقتل في غير موقعة وجانب بسبب جرأته التي فاقت الحد، وقد حفظ القراء اسمه، فراحوا يتبعون تقاريره الحربية لقناعتهم بأنها موضوعية وصادقة.

بداياته الأدبية امتازت بالحضور لأنها كانت ذات أسلوب واقعي، متحرر من أي تأثير خارجي، يعتمد الموضوعية، ويعيد عن مداخلات المؤلف، ويماشى السرد باقتضاد لغوي مدروس، فلا استطلالات ولا ترهل، تشيع فيه دعابة ساخرة تشير إلى المفارقات الكامنة ما بين الجوهر والناضل، وال حقيقي والمزيف، وال حقيقي والمصنوع، كما تشيع فيه روح شعرية لا تخلو من الفنانية والإيقاع.

من أهم أعمال ستيفن كرين (ماجي إحدى الفتيات) وهي رواية كبيرة في حجمها وقيمتها الفنية، وهي تسرد قصة فتاة إيرلندية جميلة في مستهل شبابها، تعمل في مصنع للقمصان في مدينة نيويورك، تخالص لعملها، وتدفع أجرتها إلى والدتها المعلولة، تقع في غرام شاب يعاشر الخمرة، ويتغاضى المخدرات، لكنه وسيم، فتقذفه معه إلى بيته، فتتعرف إلى أمه السكريرة أيضاً، لا تعرف من الكلام سوى الألفاظ البذرية، ترفضها أم الشاب لأنها رأت فيها كائناً سحرياً استحوذ على ابنها فطردها وتشتمها، وتهدد ابنها وتتوعده بالويل والثبور إن بقى على علاقة معها، لذلك تترك الشاب المخمور الذي لم يدافع عنها، وعن حبها له أو حبه لها، فقد كان عاشقاً دعياً، جباناً، مستسلماً لإرادة أمه العريبة، تهجره، وتهجر معه معمل القمصان أيضاً، وتمتهن ببيع جسدها للأخرين من أجل أن تعيش هي وأمها، لكن تلك الحياة، وذلك المسلوك لا يروقان لفتاة الإيرلندية، فتضطع حداً لحياتها المستبلة بالانتحار، بعدما ضاقت عليها الدنيا برحيل أمها التي ودعتها بجملة واحدة (إياك والرذيلة).

كانت هذه الرواية بمنزلة الصدمة للقراء لأنها عرّت للمرة الأولى صيغة المرأة الشابة/ الجميلة التي تبيع جسدها في كل ليلة من أجل أن تأكل وتعيش إلى جوار أمها المريضة.

لقد صورت البؤس، والفقر، وسوء الحظ الذي صادف الفتاة الأمريكية، ذات الأصول الإيرلندية، استغرب القراء ذلك التصوير الواقعي المعبر عن مأساة أسرة انزلقت بها الحياة إلى الأسفل الأسفل، فازورعنها المحافظون من القراء كي لا يصابوا بعدواها، وانصرف عنها الرومانسيون لما فيها من أسى وألم.

أما روايته الثانية (شاره البسالة الحمراء) فقد لاقت حظاً طيباً فقد استقبلاها القراء استقبلاً رائعاً لأنها صورت جانباً من جوانب الحرب الأهلية الأمريكية، وهنا أدرك القراء براعة ستيفن كرين، ومقدراته الأدبية، وثقل موهبته، ودقته في الوصف والتصوير، واستبطان النفس من داخلها، ومعرفة مشاعرها.

أما قصص ستيفن كرين فلا تقل أهمية عن رواياته، وإن كانت الأحزان والمشكلات، وأطيااف التراجيديا تسيطر عليها، ومن أهم قصصه التي عرفت طريقها إلى الترجمة إلى اللغات الأخرى مثل الفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والروسية، قصصه (البنفسجة الثالثة) قصة حب العاشقين لم يتبقى منها سوى عديد البنفسجات، وأم جورج) التي تذيب حياتها من أجل ابنها الذي فارقها عدواً وراء صبية خطفت قلبه وطارت به مثل فراشة، و(الفندق الأزرق) الذي يشهد ولادات حب لها خواتيم حزينة.

رحل ستيفن كرين سنة (1900) وعمره تسعة وعشرون عاماً، بعد أن حفر نهج الواقعية للأدب الأمريكي الحديث بكل البراعة والاقتدار.

نobel لـ باتريك موديانيو .. كتب عن (المجهولات) فأصبح معروفاً

ثير جائزة نوبل للآداب الكثير من الأسئلة والاسفاسارات عقب إعلان اسم الأديب الفائز بها في كل عام، لاسيما عند منحها لكاتب غير معروف عالميا، كالأديب الفرنسي (باتريك موديانيو) المولود عام 1945 الذي نشر بعمر الثالثة والعشرين روايته الأولى بعنوان (ميدان النجم) ثم دخل وهو في التاسعة والستين ميدان النجوم من بابه العريض، وذلك بعد ستة وأربعين عاما من نشر تلك الرواية. ولكن بعد نوبل هل سيثبت هذا الكاتب قدميه في ميدان النجوم حقا، أم سيأفل نجمه بعد إعلان اسم الفائز الذي سينال نوبل في العام القادم؟

* فاصل من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

الكتاب والصحفيون يكيلون المديح المفرط - عادة - لكل من ينضم إلى قائمة نوبل، فليس من المقبول نظرياً أن ينال نوبل أديب لا يتمتع بعيقرية أدبية لافتة للأنظر. لهذا قد يكتبون عن جماليات غير موجودة في أعمالهم، أو يضيفون إليها ميزات لا تتوفر في مؤلفاتهم، فضلاً عن أن المجالات الأدبية والثقافية تفضل - غالباً - نشر ما ينسجم مع الاتجاه السائد، وبذلك لا ينتظر القارئ المفاجآت، فكل شيء مرتب ومنظم رغم الثورات والفووضى التي تحتاج العالممنذ مطلع العقد الثاني من القرن الحادى والعشرين!.

ولكن إذا قرأنا بعض مؤلفات هذا النوبي الجديد الذي لم نسمع به من قبل - غالباً - هل سنجد أن لجنة الجائزة أحسنت في اكتشاف هذا الكاتب وتقديمه إلى العالم ليكتشف بدوره ذلك الأدب الجميل الممتع؟ أم سننظر إليها ببريبة لأن لديها حسابات لا تستند إلى المقاييس الأدبية بالضرورة؟!.

على لا أملك الإجابات الدقيقة عن الأسئلة التي أطرحها. وربما من الأفضل الإجابة بطريقة أدبية. أي سأجيب من خلال دراسة إحدى روايات (موديانو) وهي بعنوان (أجهولات)¹ فكل عمل أدبي لأي كاتب هو صورة له، وتعدد الصور لا يفقد أي صورة دلالاتها في التعريف بصاحبها. مع العلم أن رواية واحدة غير كافية لتمثل تجربة روائي صدر له ما يقارب الثلاثين مؤلفاً كـ(موديانو) الذي أخلص لكتابه الرواية. ولكن في الوقت نفسه أي عمل يمثل جانباً من تجربته، مع الإشارة إلى أن عالم هذا الكاتب غير رحب وثيري وغير قابل لقراءات متعددة.

(الشخصيات الأنموذج في الأدب)

الروائي لا ينفصل عن شخصياته، ليس بمعنى أن الشخصيات هي نفسه، بل إن الشخصيات تدل على صانعها. أما الموضوعات فتظهر سوية مشاعره وأحساسه، وانشغالاته الفكرية. وفي سرده تتعكس ذاته الجمالية عبر نسجه السريدي.

¹ ترجمة: رنا حايك. الناشر: دار ميريت بالقاهرة. الطبعة الأولى 2006.

ليس من الضروري أن يكون أبطال العمل الأدبي من المميزين أو المختلفين عن عامة الناس، سواء بطريقة إيجابية أو سلبية - أو خارج هذا التصنيف الضيق - كأن يكون حالما بطريقة غير متوازنة، قد تصل إلى درجة المرض النفسي، مثل (الدون كيشوت) في رواية - بالاسم ذاته - للروائي الإسباني (ثرفانتس) فالبطل يهاجم طواحين الهواء لظن أنه مردة تحمل عليه السلاح. أو أن حياته مليئة بالمغامرات لك (الطروسي) في رواية (الشارع والعاصفة) للروائي السوري (حنا مينه) فالبطل الشجاع يتحدى أمواج البحر وتجار المينا. أو يمتلك قدرات خارقة ك (جرونوي) في رواية (العطر) للأديب الألماني (باتريك زوسكيند) فالبطل لديه القدرة على شم رائحة البشر والحيوانات والأمكنة والأشياء وتمييزها على مسافات بعيدة، حتى إنه يستطيع السير في الظلام مهتدياً بالروائح. أو تكون في حياته حادثة غريبة ك (سامسا) في رواية (المsex) للروائي والقاص التشيكي (فرانز كافكا) فالبطل يستيقظ صباحاً في فراشه فيجد نفسه متحولاً إلى حشرة بشعة.

وقد يختار الروائي الكتابة عن شخصيات لا تميز عن أقرانها، أو مختلفة عن محياطها الاجتماعي. ولكن تأتي أهمية العمل الأدبي من طريقة الكتابة عن إنسان بذاته لتصنع منه بطلًا جديراً بأن تكتب عنه الأعمال الأدبية.

بعضنا يعرف رجالاً قساة في بيوتهم، وغاية في اللطف والدماثة مع الأصدقاء، لكن (أحمد عبد الجواد) بطل رواية (بين القصرين) للأديب المصري (نجيب محفوظ) وقد غدت مثلاً يستشهد به. وما أكثر الفلاحين الذين يعانون من قسوة العمل في المزارع الجماعية، ولكن (تانا باي) بطل رواية (وداعاً يا غولسارى) للكاتب القرغيزي (جينكىز آيتماتوف) تظل الأقرب إلى نفوسنا. وقد نلتقي برجل طيب وساذج، حتى يوصف بالغبي لك (مايشكين) بطل رواية (الأبله) للروائي الروسي (فيدور دوستويفسكي) وقد صار مثلاً للطيبة والبراءة في عالم يسوده المكر والخدعية. وثمة نساء طائشات، ولكن (مدام بوفاري) بطلة رواية - حملت اسمها - للروائي الفرنسي (جوستاف فلوبير) تظل ماثلة في ذهاننا عند الحديث عن غرور النساء واستسلامهن لأهواهن.

فالكاتب المبدع حتى عندما يكتب عن الأشياء العادية التي نراها كل يوم دون أن تثير فينا أي عاطفة، يمنحها صيغة الأنموذج التي تجعلنا ننتبه إلى أشياء لم نفطن إليها من قبل.

إذا لم تكون القراءة عملية معرفية ممتعة لاكتشاف العالم من حولنا فما الجدوى منها؟!

(إشكاليات في التجنيس الروائي)

ليست (مجهولات) من الروايات التي تختلف في النفس أثرا عميقا، أو تبقى في الذاكرة لأمد طويل لتعود من حين إلى آخر إلى ساحة الوعي. فموضوعها ليس من الموضوعات غير المطروقة، وشخصياتها غير متمايزة، وأسلوبها أيضا لا يختلف عن الأساليب التي تكتب بها الروايات الشائعة. كما تخلو من الاكتشافات على الأصعدة كافة، ولعل هذا التعبير هو الأكثر دقة بالفعل، فلا كشف على صعيد السرد وفنياته، والشخصيات وطبعها، والموضوع ومعانيه.

لولا أن (موديانو) نال الجائزة الأكثر شهرة في تاريخ الأدب الحديث لظلت روايته (مجهولات) هذه منسية بين ركام الروايات المطبوعة. ولكن نوبل سلطت الأضواء على كاتبها، وعلى كتبه بالنتيجة.

ولكن (مجهولات) المصنفة كرواية هي في الواقع أقرب لأن تكون مجموعة قصصية تضم ثلاث قصص قصيرة، متساوية في الطول تقريبا، وبطلاتها المتماثلات يعيشن تجارب متشابهة أيضا. وهذا غير كاف لتشكيل قصص قصيرة رواية، وهذا ليس بالاشتقاص من جنس القصة القصيرة بالطبع، ولكنه بحث في التجنيس وأصول الكتابة الأدبية.

مراهنات ثلاثة - تحت العشرين من العمر - يقصدن باريس للعيش في حقبة زمنية معينة، من دون أن تجمعهن علاقة معينة، أو تعرف إحداهن الأخرى. وهذا ما برر للمؤلف أن يكتب عن كل شخصية على حدا. ويمكن للمتلقي قراءة أي قسم من الأقسام الثلاثة بالترتيب الذي يختاره، وكأنه يقرأ مجموعة قصصية، فالكاتب لم يلجأ إلى تقنية التقاطع والمقارنة أثناء سرده لشبك قصص الفتيات الثلاث في سياق متصل لصنع رواية متماسكة السياق.

كل فتاة تتحدث بعفوية عن حياتها الحاضرة، ولا يخلو هذا الحديث من ذكريات تعود إلى عهد الطفولة، وهي ليست بالذكريات السعيدة على أي حال، لهذا لا حنين لدى المراهقات إلى الزمن الماضي، أو الأمكنة المعهودة، وهذا ما

جعلهن يردن قطع أي علاقة مع حياتهن السابقة التي خبرن فيها قسوة المحيط الاجتماعي وبرودته المقيدة.

ورغم أنهن صغيرات السن ليس للأسرة أي دور في حياتهن، فهن يرحلن عن منزل العائلة باكرا، ويعشن في غرف مهجورة وبائسة، بعيداً عن العلاقات الحميمة، إنهن وحيدات من دون كتابة مفرطة. وتقتصر علاقاتهن على صديقات لا تجمع بينهن مودة قوية، ورجال يعبرون حياتهن دون مشاعر حب مؤثرة، وليس لديهن طموح للارتقاء، فقط بعض أحلام متواضعة لا تتحقق، فهن يتخلين عن الدراسة قبل دخول الجامعة، ويعملن في مهن بسيطة كباتجات، ونادلات، ومربيات، وخدمات. أما هوايتيهن الوحيدة فالتسكع في شوارع باريس، وارتياد مقاهيها، والتفرج على الأفلام في دورها السينمائية، وربما القراءة وسماع الأسطوانات. وهن دون أسماء معروفة للقارئ، رغم كثرة الأسماء والشخصيات والأماكن التي تزدحم بها الرواية التي تقارب صفحاتها المئة والخمسين من القطع المتوسط.

إنهن ببساطة فتيات عاديات، وقد اختار (موديانو) الكتابة عنهن بطريقة عادية أيضاً، فهذا الكاتب المحظوظ في سنواته الأخيرة يفتقر إلى ما يميزه عن سواه من الأدباء، كما تفتقر بطلاته إلى ما يميزهن في العالم الروائي والقصصي. فهل هذه العادية هي ما ميزته برأي لجنة نobel، فحاولت أن تصنع منه كاتباً غير عادي، ولو لمدة عام كامل؟!.

(نساء متباuntas ولكن متشابهات)

- 1 -

(يفاجئني في كل مرة استيقظ فيها، إحسان الخيبة الذي خلفته في نفسي هذه المرحلة القديمة من حياتي، ليجعلني تعسفة. حتى إنني فكرت وأنا عبر الجسر ذلك المساء، بأن ألقى بنفسي في نهر الساون بسبب حادثة بسيطة كهذه. لم يكن لدى الشجاعة الكافية لأعود إلى المنزل، وأواجهه أبيه، ومرأة الخزانة في غرفتي) ص 14. وهذه الفتاة التي تفكّر في الانتحار بسبب بسيط تبلغ الثامنة عشرة من العمر، ومع ذلك تتحدث عن المرحلة القديمة في حياتها).

تفادر الفتاة مدينة (ليون) الفرنسية مختلفة أسرة نسيتها تماماً. وتعيش يوماً بيوم بالرتابة ذاتها، أما هوايتها المفضلة فهي التسكع في شوارع باريس. فالفتيات

في هذه الرواية يعشن في فراغ، ويفتقدن إلى ما يمنحك حياتهن معنى، وليس لديهن هدف. لهذا يبحثن عن مهنة بسيطة تساعدهن في المعيشة. وهذه الفتاة عملت على الآلة الكاتبة، ورغبت في العمل عارضة أزياء، ولكن هذا الحلم العابر تقوضه عندما رسبت في فحص المقابلة، فبكت قليلاً، والفتيات هنا نادراً ما تفهمن دموعهن.

ثم تعرفت إلى (غري فانسان) الذي يكبرها بعمر قد أو نصف، وعرفته باسمه المستعار، وسافرت معه إلى سويسرا، وحدثها هذا العشيق العابر عن حياته الشقية، ونفحها الكثير من المال، ولكنها ليست من الفتيات المغرمات بالتسوق. ثم يخبرها شاب بأن الرجل الذي ترافقه ألقى القبض عليه لهذا ينبغي عليها الفرار قبل الوقوع في ورطة ما، فهي مجرد فتاة شقراء لا يعرفها أحد، أي مجاهدة حقاً.

(ما زالت فتاة شقراء مجاهدة الهوية.. غالباً ما يطلقون على الفتيات اللاتي يتم انتشارهن من مياه الساون أو السين صفة مجاهولات الهوية، أو غير المعروفات.. أما أنا، فأتأمن أن أبقى هكذا إلى الأبد) ص 48. وهذه الفتاة ظلت مجاهدة للقارئ - نسبياً - لأنه لم يعرف اسمها، كالفتاتين اللتين ستحديث عنهما لاحقاً، فبطلات الرواية لا أسماء لهن. ولكن بعد تسلیط الضوء على هذه الرواية لن تعود أي منهن مجاهدة تماماً!

- 2 -

(لم أعرف أبداً الحياة العائلية، وبصراحة أعتقد أنها لم تكون لتعجبني، كنت استقلالية جداً، غالباً ما شعرت برغبة قوية في البقاء وحدي، ولم أكن أتحمل فكرة التجمع العائلي للبقاء أيام الآحاد) ص 51. وهذه المشاعر مشتركة لدى الفتيات كلهن، فهن منعزلات عن الآخرين، ومنطوبيات على أنفسهن، والعلاقات الاجتماعية في حياتهن عابرة وقصيرة الأجل.

وهذه الفتاة الثانية ليست شقراء، بل سمراء بعيدين زرقاء. ولدت في مدينة (أنيسي) الفرنسية. ونرجح أن الثالثة تشبه إحداهما، فهن متماثلات في الكثير من الوجوه.

وبعد وفاة والد الفتاة تزوجت أمها التي لم تربطها بها علاقة جيدة، فالفتيات هنا لا تربطهن علاقة جيدة بأمهاتهن، وكذلك آباءهن. ولكن لأن هذه الفتاة فقدت والدها وهي بعمر الثالثة رسمت له في ذهنهما صورة الأب المثالى.

ترمى هذه الفتاة في مدرسة داخلية للراهبات للتخلص منها، وفي تلك المدرسة الصارمة، المقشفة حتى في تقديم الطعام، تلتقي (سيلفي) التي اتخدتها صديقة واحدة، وأخذت منها علبة منوم لتبتاعها دفعه واحدة إذا رغبت في الانتحار - والانتحار هاجس لدى البطلة الأولى أيضا - فتشعر بالراحة وبالمزيد من اللامبالاة، فقد باتت تستطيع إنهاء حياتها متى رغبت في ذلك، ولكنها لا تفعل. بل تقتل شخصاً بمسدس والدها الذي كان في صندوق صغير فيه بعض أشيائه، أعطاها إياه صديق قديم.

عملت الفتاة مرافقة لعجوز سخية ولطيفة، لكنها سافرت فتخلت عنها. فالعلاقات الطيبة قصيرة الأجل في الرواية. كما عملت مربيّة للأطفال، واستدعتها إحدى العائلات، وكان المنزل خالياً من الأطفال، وفيه صاحبه وصديقه المخموران، راودا الفتاة ولم يفتصباها، ولم تحاول النجاة من نزواتهما، ورغم ذلك أطلقت النار على من اصطحبها إلى السرير أولاً.

وتنتهي قصة الفتاة هنا، فالكاتب ينهي حكايات الفتيات فجأة، ربما لأنّه لا تهمه مصائر أبطاله، أو لأنّه غير معنى بتقديم رؤية متكاملة في أعماله. ولا أظنّها سمة حرص عليها.

وربما كانت الجريمة رد فعل لأحداث سابقة، وإن بُولغ في درجتها، فعندما كانت الفتاة تساعد خالتها أيام العطل في تنظيف منازل الأثرياء، تجتمع بشاب متعرّج يقضي خدمته العسكرية في الجزائر، ويصطحبها إلى غرفته ويقبلها بيرود، ويطردها بكل احتقار، وكانت حينها في السادسة عشرة من العمر. ثُم تلتقي بشاب يدهش لأنّها ماتزال عذراء.

ربما كانت تلك الفتاة تتقدّم من كل الرجال عندما امتلكت مسدس الأب الذي رأت فيه حاميها من خلال ما ورثته عنه من أشياء، وإن كانت عديمة القيمة بذاتها. أو لأنّها مجرد فتاة عابثة كالفتاتين الآخرين.

(شاركت الآخرين نجباً، وجرعت جرعة كبيرة، كان مذاقه مراً، لكن هلمي بدأ يتضاءل. لم نعد بحاجة إلى التحدث، فقد وضع البارمان أسطوانة موسيقى) ص 78. والفتاتين يشربن الخمر، ولكن لسن مدمنات، بل للإحساس

بقليل من الراحة والانتعاش، فهن بحاجة إلى شيء من البهجة وسط الكآبة التي يعيشن فيها.

- 3-

(بدأت أمشي على غير هدى. لحسن الحظ، كان الليل قد هبط وبرد الهواء. أراحتني وضوح الأضواء ولمعاتها وتتابع إشارات المرور الحمراء والخضراء في فوائل منتظمة. خرجت فجأة، بسبب تلك الليلة وهوائها البارد من حلم بشغ، مشيت خلاله في تربة موجلة) ص 107. وتكثر الأحلام في ليالي هؤلاء الفتيات اللواتي قد يستيقظن مذعورات بسببها، رغم أنها ليست بالكوابيس المرعبة.

قدمت الفتاة الثالثة بدورها إلى باريس من لندن - لا إشارة لجنسيتها - تاركة عملها المتعب في متجر. فكل الفتيات في الرواية يتوجهن إلى باريس، رغم أنه لدى وصولهن إليها لا يسعين للقيام بشيء لا يمكن القيام به من حيث أتين. فليس لديهن طموحات لا تتحقق إلا في باريس. وعند وصولهن العاصمة الشهيرة قمن بأعمال متواضعة، كخادمة في منزل - مرافقة امرأة عجوز لديها كلب - نادلة في مقهى - ضاربة على الآلة الكاتبة. ولم يجدن غضاضة في ذلك، ولم يكن لديهن نية للبحث عن عمل أفضل، رغم أن هذه الأعمال لم تجلب لهن السعادة.

تلقي هذه الفتاة التي تبلغ التاسعة عشرة من العمر الشاب (رونيه) وهي كالفتاتين السابقتين لا تعيش قصة حب حارة، وإن لم تخل من مودة. ثم يرحل الشاب - دائمًا العاشق يترك فتاته بسبب غير واضح بعد مدة قصيرة - ولكن هذه الفتاة أكثر تعليقا برجلها، فقد اتجهت إلى الأستوديو للحصول على الصورة التي جمعتها معه ومع الكلب - وهذا الحيوان يعبر عن العلاقات الطيبة في الرواية - ولكن موظف الأستوديو ينكر وجودها. فالعلاقات العاطفية العابرة تنتهي دون أن ترك أثرا، فحتى الصورة لم يعد لها وجود.

ثم تلتقي بمدرس فلسفة يتعدد على المقهى الذي تعمل فيه نادلة، ويعطيها آلة كاتبة وأوراقا لطبعتها بأجر. ويدعوها إلى الاجتماع الأسبوعي مع أصدقائه المعنيين بالبحث في قدرات الإنسان، وتجد تلك الاجتماعات مضجرة. كل الأشياء التي تحيط بفتيات الرواية مملة وغير ذات قيمة.

(سور مستشفى فوجيبار. أذكر دربا يعقب برائحة الرizifoun. في السنوات اللاحقة، وحتى هذا اليوم لم تتسن لي فرصة المرور ثانية في ذلك الحي. اختفت

الصالح. قد يكون مستودع الحيوانات التائهة ومخزن الأشياء المفقودة وكنيسة سانت انطوان دوبادو مازالوا موجودين. وعندما أفكرا في الأمر، يبدو لي أن ذلك هو الحي الوحيد الذي كان يمكن لي أن التقى فيه بجنيف بورو الدكتور بود) 144. وهذه الفقرة قد تبدو نافرة عن سياق السرد لأنها تستعيد ذكريات لفتاة كانت مراهقة، ولست مراهقة تذكرة سنوات الطفولة كما مر معنا.

(نوبل وغرابة الأطوار)

- للم يكن (باتريك موديانو) الكاتب الفرنسي المعروف حتى تترجم أعماله - أكثرها - وتنشر بطبعات عدّة. ولكن بعد إعلان نيله جائزة نوبل - لهذا العام - سوف يتسابق المترجمون ودور النشر على تعرّيف رواياته وطبعاتها في مختلف دول العالم.

أما ما ترجم من روایات (باتريك موديانو) إلى العربية فلم يصل إلى عدد أصوات اليد الواحدة. ولا تعود الأسباب إلى إغفال هذا الكاتب وتجاهله، بل لأنه لم يكن من الروائيين البارزين في المشهد الأدبي العالمي، لهذا نرجح - بحسن نية - أن الجائزة منحت لكاتب فرنسي رغم إمكاناته المتواضعة في محاولة باشة لإعادة الاعتبار للأدب الفرنسي المعاصر الذي خرج من مدارسه أدباء كبار ثعد أعمالهم من كلاسيكيات الأدب العالمي، نذكر منهم على سبيل المثال: (بلزاك - موبسان - هوغو - زولا) أما جيل ما بعد نobel فاللهم بجدارة، وأهمهم: (كامو - فرانس - جيد - سارتر) ولكن الأخير رفضها. أما الغريب فهو إهمال (بروست) رغم العناية الخاصة بالأدب الفرنسي، فهو كاتب استثنائي!.

أما إذا قرأنا لائحة بأسماء من نالوا هذه الجائزة - التي امتد عمرها لأكثر من مئة عام - لوجدنا أن جلهم لم يعد يذكرهم أحد بعد سنوات قليلة من نيلها. في ظل وجود أدباء يذكرون الجميع رغم أنهم لم يحظوا بها، وقد ترجمت أعمالهم إلى لغات كثيرة، وأعيد طباعتها مراراً، وحققت انتشاراً واسعاً بين النخبة الأدبية، وعامة القراء. ونختار منهم: الألماني فرانز - كافكا - الإيرلندي جيمس جويس - البرازيلي جورجي آمادو - الأرجنتيني خورخي بورخيس - الفرغيزى حنكىز ايتماتوف. ومعظمهم خارج أوروبا !!.

أما الكبار الذين أغفلتهم نوبل رغم عدم إنكار دورهم في تطوير الأدب العالمي فهم: أنطون تشيخوف - ليو تولستوي - مكسيم غوركي. وهم روس. وبما كان الأمر ليس مجرد مصادفة!!!.

كما لم تمنح بعض الأدباء الذين لهم نشاطهم اللافت في الساحة الأدبية، وتجاوزتهم رغم أنها لم تمنح من يفوقونهم أهمية. ولكن قد ينالونها لاحقاً فهم من أبرز المرشحين، أسماء القائمة التالية للأحياء. ومن أبرزهم: التشيكى ميلان كونديرا - اليابانى هاروكى موراكami - التشيلية إيزابيل الليندى. ربما كانت نوبل من هذه الزاوية سيئة الحظ رغم كثرة المحظوظين الذين تمعوا بشهرتها وما لها.

(أين نوبل العربية؟)

الأدب العربي يفتقر إلى جهات رسمية تدعمه وتقدمه إلى العالم، وهذه من الأسباب التي جعلت العرب يحظون بنوبل لمرة واحدة عام 1988 عندما نالها (نجيب محفوظ) الذي قال بوجود أدباء عرب يستحقونها قبله، وثمة أدباء عرب يستحقونها بعده بالتأكيد.

ولكن لماذا نحن العرب ننتظر تلك الجائزة الأجنبية، ونشعر بالخيبة كل عام؟! لماذا لا يكون لدينا جائزتا العربية التي تعادل نوبل؟ ولماذا تتلاعن الجهات المعنية عن العمل بشكل جدي لتحقيق هذه الأمنية المنشورة؟ فالعرب يمتلكون كل الإمكانيات لتأهليهم للقيام بهذا الفعل الحضاري الهام.

المراجع:

المؤلف: باتريك موديانو

المترجمة: رنا حايك

العنوان: المجهولات

الناشر: دار ميريت - القاهرة - الطبعة الأولى 2006.

محمد أحمد طجو*

مراجعات

غاستون باشلار.. فلسفة بوجهين

لقد أحدث غاستون باشلار Gaston Bachelard المفكر المقاوم للأعراف والعصامي ثورة في فلسفة العلوم . وقد قادته رغبته في فهم العقل البشري إلى آثار بوجهين، تتضمن وجهاً معرفياً ووجهاً أدبياً لا يبدو تناقضهما واضحاً دائماً.

* مترجم وأكاديمي من سوريا

إن مجرد ذكر اسمه يكفي لإحياء الصورة الجذابة لرجل مسن ومبتسם وذي لحية بيضاء طويلة. وما يزال غاستون باشلار يرمي حتى اليوم إلى صورة الأستاذ الحالى والمتواضع والمتتبه. فهو نموذج للعالم. ومع ذلك، إن حياة باشلار المهنية ليست عادمة. وقد ساعد مساره الأكاديمى غير العادى على تأسيس فلسفة فريدة للعلم، قامت على نظريات رائدة في وقتها، مثل التحليل النفسي أو نظرية النسبية. ولكن باشلار يمثل أيضاً وجهين، لا بل مقاربتين للفلسفة. وقد أنس، بصفته عقلانياً متزماً من جهة ومولعاً بالشعر من جهة أخرى، فكراً ذا شقين متناقضين غير ممكرين مع بعضهما بعضاً. فالعلم في مقابل الخيال الشعري، والروح المذكورة *animus* في مقابل الروح المؤنثة *anima*¹ هما الجانبان اللذان سعى باشلار إلى اكتشافهما بالصرامة نفسها والتصميم ذاته. و"لا رب أنه أستاذ أكثر منه فيلسوف"² كما يقول هو نفسه. وقد استمد باشلار نظريته في العقل العلمي من التربية ومن المؤسسة التعليمية على وجه الخصوص، إذ إنه يجسد نجاح المدرسة العلمانية والإلزامية التي تأسست في عهد الجمهورية الثالثة.

سيرة مهنية غير عادمة

ولد باشلار في عام 1884 في بار سور أوب Bar-sur-Aube في أسرة تعمل في صناعة الأحذية، وحصل جوائز التميز، وتسلق سلم المجد بنجاح. وبعد حصوله على شهادة البكالوريا، عمل باشلار كاتباً في البريد وتابع في الوقت نفسه دروساً مسائية في الرياضيات. وحصل بعد ثمانية أعوام من شهادة الإجازة في الرياضيات على شهادة الإجازة في الفلسفة بجهود فردية وبصفة عاصمية. وحصل على شهادة الأستاذية في الفلسفة، وربى ابنته سوزان بمفرده بعد وفاة زوجته جان روسي Jeanne Rossi.

تعكس أعمال باشلار تعلقاً عميقاً بوظيفة الأستاذ التي مارسها حتى وفاته. ولكن فيما وراء العرفان بالجميل للمؤسسة الجمهورية، يشكل تأمل باشلار صلب نظريته الإبستمولوجية. لقد دفع هاجس فهم تقدم العقل البشري باشلار للك里斯 كتابه تكوين العقل العلمي (1938) لتحليل الخصائص العلمية للمنطق. يعيّب باشلار في هذا الكتاب على أسانذه العلوم على وجه الخصوص عدم إدراكهم الكافي للمعارف التجريبية المتراكمة لدى الطالب عند وصوله إلى المدرسة. فدور الأستاذ لا يقوم على نقل معرفة تجريبية، وإنما على تغييرها، وعلى "تجاوز العقبات التي تراكمت بفعل الحياة اليومية".³

¹ يضع باشلار في كتاب شعرية حلم، (بيغطة 1960) الروح المذكورة *animus* التي تطابق الفكر العلمي أي العقل، في مقابل الروح المؤنثة *anima* التي تطابق التخيل وحمل البيطحة.

² G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, 1949, rééd Puf, 2004.

³ G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, 1938, rééd Puf, 2007.

وانتلاقاً من ملاحظة الأستاذ هذه، تصور باشلار التقدم العلمي كفاحاً مستمراً ضد "العقبات الإبستمولوجية".⁴

ابستمولوجيا القطيعة

"ينبغي طرح مسألة المعرفة العلمية بعبارات العقبات"⁵. العقبة الإبستمولوجية الأولى التي ينبغي التغلب عليها، وفقاً لباشلار، هي الملاحظة نفسها. ويعارض في ذلك "الإدراك الحسي المباشر" كأداة للمعرفة، ومبدأ الاستقراء الخاص بالتجريبيين على وجه الخصوص. يرى باشلار أن العلم لا يأتي بإرهاف الحدس المحسوس. ولا ينبغي البحث عن الحقيقة في التجربة؛ ويجب تصويب التجربة عن طريق تجريد المفاهيم. ولكن هذه العقبات الإبستمولوجية ليست مجرد أخطاء عارضة. إنها تشكل في حد ذاتها التطور العلمي. وينبغي أن يبدأ العقل بانقاد ما يعتقد أنه يعرفه، أي بمقاطعة الحس المشترك الذي ينشأ من صور، والذي يضر بوضع تصورات محددة. فمثال الإسفنج هو أفضل توضيح لذلك. وهو استعارة يساء استخدامها في الوسط العلمي، وتطابقت لدى ريمور Réamur مع الهواء الذي يمكن ضفتنه مثل الإسفنج، ثم مع الأرض بصفتها وعاء للعناصر، وأخيراً مع الدم، وهو نوع من الإسفنج المشبع بالنار".

اللاوعي العلمي

ومع ذلك، يدرك باشلار أنه لا يكفي ذكر هذه العقبات لنرى اختفاءها. ويشتبه في قوتها النفسية، وفي أنها في عداد نوع من اللاوعي الإبستمولوجي، والمدخل للعقل. وقد استوحى باشلار كثيراً من أعمال كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung، وابتدع "التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية". في بينما يهدف التحليل النفسي إلى المساعدة على التحرر من الماضي النفسي، يمكن أن يساعد التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية العقل على التحرر من المعتقدات السابقة، ومن الصور الشعرية التي تلازمه. وفضلاً عن ذلك، يدرك باشلار أن اللاوعي العلمي مرتبط، مثل اللاوعي الفرويدي، بتمثيلات ذات طابع جنسي. يظهر ذلك التأويل الجنسي للتفاعل الكيميائي بين الحامض والقاعدة لتشكيل

⁴ Ibid.

⁵ (كان كارل غوستاف يونغ 1875 - 1961) طبيب نفسي سويسرياً ذاعت شهرته وتأثيره في الآفاق فهو مؤسس علم النفس التحليلي حيث كان منهجه في علم النفس البشري يؤكد ضرورة فهم النفس من خلال استكشاف عالم الأحلام والفنون والأساطير وأديان العالم والفلسفة. كان لبحوث يونغ الرائدة في النماذج النفسية مساهمة كبيرة في تشكيل مفاهيم الانعزal والانفتاح في الشخصيات وكذلك في 4 انماط من الوظائف وهي التفكير والشعور والإحساس والحس ويجري استخدامها اليوم على نطاق واسع لتصنيف الشخصيات بما يعرف بـ معيار مايرز - برينز Myers-Briggs. يوونغ اهتماماً عميقاً وطويلاً للأمور الخفية (الباطنية) حيث كان لعتقداته تلك أثر كبير على أعماله، ومنها اللاوعي الجماعي، والنماذج، وعلم التجييم ، وعلم التزامنية . المترجم).

الملح. ومن الشائع تحليل هذين الجسمين باعتبار الأول فاعلاً (إيجابياً) والثاني منفعلاً (سلبياً) وفق منطق جنسي⁶. لكن هذه الرؤية تحالف العقل العلمي، ولكنها، من وجهة نظر باشلار، مرحلة حتمية: "كل علم موضوعي ناشئ يمر بالمرحلة الجنسية". فالعقلانية الملتزمة التي توجه مشروع باشلار الفلسفى تقوده باتجاه درب مختلفة كلياً هي درب الشعر والخيال، والليل.

صنف باشلار نفسه أعماله في 25 مارس (آذار) 1950، في جلسة لجمعية الفلسفة الفرنسية في مجموعتين رئيسيتين شبههما بارتفاع الساعة البيولوجية نهاراً وليلاً. يتضمن القسم النهاري فكره الذي يشمل نظريته الإستمولوجي الصارمة ، ووعيه المتيقظ، بينما يتضمن القسم الليلي الخيال الشعري. إن استعارة النهار والليل مهمة. إنها تطوي على تقابل أساسى لعنصرين متضادين، ولكنها تثير أيضاً فكرة تناوب مكمل ينظم دوران الأرض.

السريالية والصور الشعرية

يقول باشلار في كتاب *التحليل النفسي للنار* (1938) إن العلم والخيال يتجليان في محوريين مقابلين. يشغل العلم التقدمي بمستقبله في أن الخيال يرجع إلى أصوله. ولم يهتم باشلار بالصور إلا بهدف فهم ظروف المعرفة العلمية فهما أفضل.

ولكن في الوقت الذي كانت فيه السريالية تفرض نفسها تدريجياً على الأدب في عصره، استسلم باشلار لسلطة أحلام اليقظة المغربية. وقد لازمه ولع جديد فانطلق في استكشاف الصور الشعرية ، وتصنيفها وفق انتمائها إلى مبدأ كوني (النار، والماء، والأرض، والهواء). وترك للأجيال الأدبية القادمة سلسلة من الأدوات التحليلية التي تجدد مقاربة الشعر. ولم يكتف باشلار بمقارنة وحيدة، وبقراءة وحيدة للنصوص: "لقد قرأت لأنعلم، وقرأت لكي أعرف، وقرأت لجمع أفكار ووقائع، وتحققـت من أن الصور الأدبـية لها حياتها الخاصة (...)"، وأدركت أن الكتب العظيمة جديرة بقراءة مزدوجة، وأنه ينبغي قراءتها دورياً بعقل نير وخيال مرهف⁷.

⁶ نورد فيما يلي مثال باشلار مترجمـاً إلى العربية: "وهكذا مما له دلالة تشخيصية أن يضفي الطابع الجنسي فوراً رد فعل كيميائي حيث يتفاعل جسمان مختلفان وذلك بوصف أحد الجسمـين بأنه فاعـل، وبوصف الآخر بأنه قابل، وحين علمـت الكيمـيات، تمكـنت من الملاحظـة خلال تـفاعل الحـامـض (الأسيـد) والـقاـعدـة، كان مـعـظـم التـلامـيد يـنسـيون الدور الفـاعـل للـأسيـد، والدور القـابل للـقاـعدـة (base). وـحين تـنـوـغـلـ فـلـلـاـ فيـ الـلاـوـعـيـ، لاـ تـنـاـخـرـ فيـ اـكـتـشـافـ أنـ القـاعـدةـ مـوـنـثـةـ وـالـحـامـضـ مـذـكـرـ... انـظـرـ: خـاستـونـ باـشـلـارـ، تـكوـينـ العـقـلـ الـعـلـمـيـ، تـرـجمـةـ دـخلـلـ أـحمدـ خـليلـ، المؤـسـسـةـ الجـامـعـيـةـ للـدراسـاتـ وـالـنـشـرـ وـالتـوزـيعـ، بيـرـوتـ، الطـبـعةـ الثـانـيـةـ 1982ـ، صـ157ـ. المـترجمـ".

⁷ *Ibid.*

⁸ «La Poésie et les éléments matériels», France Culture, causerie du 20 décembre 1952.

(الشيطان مرة أخرى) ..

الشيطان مرة أخرى من المسرحيات العالمية الشهيرة للكاتب المسرحي الإسباني أليخاندرو كاسونا وهي من منشورات وزارة الثقافة في سوريا عام 1999، وقد ترجمها للعربية الأستاذ علي إبراهيم الأشقر. وبعد كاسونا من الكتاب الذين قال عنهم النقاد إنهم يكتبون نصوصهم من دون أي زيادة، وقد كتب الكثير من الأعمال لعلَّ من أبرزها "البيت ذو الشرفات السبع، والحوية الخارجة من الماء، وناج من حب وموت"، وهذا العمل الذي نظرق إليه الآن. وقد قدمَ في حياته الكبير من العروض المسرحية، وعن هذه التجارب يقول كاسونا: "إذا كنت أفتر بعمل جميل قمت به في حياتي فقد كان ذلك العمل. وإذا كنت تعلمت شيئاً جيداً عن الشعب وعن المسرح فهناك تعلمته. ثلاثة تمثيلية أمام طلاب وجمهور ذي معرفة ولغة بدائيتين. هي تحريف معلمة" ويقول المترجم عن هذه المسرحية إن الكاتب في هذا العمل يتبع خطه الفانتازى الذى بدأه بالحوية الخارجة من الماء.

* قاص وروائي من سوريا. عضو اتحاد الكتاب العرب

وما يجعل هذه المسرحية غاية في الجمال حسب رأينا ليس الفانتازيا وحدها المنطلقة من خيال واسع وحسب بل هذه الشعرية والحوارات الرشيقية التي يقول من خلالها ما يريد بعيداً عن الفلسفة والتعقيد.

وتتجلى حكاية النص في الأميرة المشاكسة التي يدفعها حب الفضول والاكتشاف للتحرك الدائم وزيارة الغابة، وكم كانت تمنى أن يحدث لها ما حدث مع ليلى حين اعراضها الذئب وهي ذاهبة تحمل الطعام لجذتها كما تروي الحكايات، وإذا لم يحدث هذا فعل الأقل أن يتعرض لها لص أو قاطع طريق ليخطفها ويهددها ويطلب الفدية من والدتها الملك، وهذا الملك حسب توصيف الكاتب يعد أقرب ما يكون إلى الشخص العادي فهو مثلاً لا يتمتع بالذكاء الخارق والخيالة والتديبر والمكر كما أغلب الملوك. في الطريق يراها طالب إسباني ويقع في حبها لكنها ترفضه بشدة، فهو ليس شاعراً وليس قاطع طريق، ثم تمضي راكضة على الدرب وعندما يعود الشيطان إلى ذلك الطالب العاشق الذي طرده قبل قليل رافضاً كل عروضه ليغويه من جديد، فإذا كان صعباً ومستحيلاً على ذلك الشاب أن يكون شاعراً فمن السهل عليه أن يكون قاطع طريق أو زعيمًا لعصابة تقوم بذلك الفعل كما أقنعه الشيطان فتلك الطريقة التي توصله لمن أحبه من قلبه. وبطبيعة الحال لا يكف الشيطان عن الحركة والتقليل في أغلب مشاهد هذا النص، فهو قادر على التخفي ويمتاز بسرعة الحركة والرشاقة إذ يذهب إلى قصر الملك ليعمل هناك، وعندما تحل المصائب والكوارث والأمراض وغيرها ليس على القصر وحده بل على سائر البلاد، ويطلق الملك جائزة قيمة لمن يستطيع تخلص الملك والملكة من تلك المشكلات، لكن جائزته لا تجد من يستجيب لها فليس من أحد يقدر على ذلك، وحين يختطف الشيطان الأميرة الشقيقة أو بمعنى آخر يقنعها بالذهاب معه لمقابلة زعيم قطاع الطرق في قصر بعيد عن المدينة، يطلق الملك جائزة أخرى وأهم بكثير من الأولى فهو مستعد للتخلص عن العرش لمن ينقد ابنته المدللة من براثن العصابة التي وقعت بيدها، وهنا قد تغدو المسألة أكثر تعقيداً

فقتل الشيطان مستحيل أيضاً، فلا أحد يستطيع قتل الشيطان إلا بخنجر الشيطان ذاته كما اعترف هو في وقت سابق أمام الطالب المتميّز العاشق لتلك الأميرة، ولعل هذه المقوله من المفاتيح والدلائل التي يقدمها الكاتب ويضعها بين أيدينا لنفهم مقصدته وما يريده منا، فالشيطان الذي درس في حلقات البحث الجامعية أو كما حاولوا وصفه في دور العبادة أو كما تخيله بعضهم كصاحب وجه قبيح وهيئة قذرة، يجر ذيله من خلفه، ليس هو الشيطان الذي يريده أليخاندرو كاسونا.

في القصر البعيد يجمع الشيطان بين الأميرة وبين من أصبح قاطع طريق ونقصد هنا الطالب الإسباني العاشق والمتميّز بحب الأميرة، ومن دون أن يترازل عن غوايته وكيف يُسقي الطالب العاشق الشراب كي ينال من جسد حبيبته ولكن الأخير يكتشف لعبة الشيطان، ويطلب من حبيبته أن تقوده ريثما ينتهي مفعول الشراب، ثم يمضي ليلة بأكملها حتى يتمكن من قتله فهل انتهى الشيطان منذ تلك الليلة؟ نعتقد أن الأمر ليس كذلك وربما الإجابة تكمن في العنوان ذاته، فالشيطان مرة أخرى قد تعني فيما تعنيه أن هناك مرات ومرات لذلك الذي يعد غائباً ودائماً الحضور، ومن الناحية المادية لقد قُتل الشيطان والدم الذي ظهر على خنجره يثبت ذلك، لكن الأهم من ذلك حين يقول الطالب العاشق: خنقته. ثم يشير إلى صدره ويتابع: لقد خنقته هنا في داخلي. وهنا تكمن رمزية النص، وحين تدق الأجراس على غير موعدها تتجلّى الرمزية أكثر حيث يرتجف الملك ويقول: الشيطان مرة أخرى.

الشيطان مرة أخرى نص مسرحي مقتبس من حيث المشاهد والحوارات ومن حيث الزمن الذي تضمن ثلاثة أوقات هي على التوالي الغروب والليل وصباح اليوم التالي، وفي النهاية لا يوجد ما يدل على أن الملك سيسلم عرشه لذلك الطالب العاشق الذي خلصه من الشر وأنقذ ابنته كما وعد، وفي المقابل ليس هناك رفض واضح من الملك لذلك الأمر، ليترك الكاتب نفسه مفتوحاً على احتمالات أخرى، وهذه عادة درج عليها الكثير من كتاب الغرب على وجه الخصوص، وقد كانت

جمل الكاتب ومضمونها والأفكار التي تقصدها سبيله في صياغة خصوصية هذا النص الذي ترك مفتوحاً كما قلنا ليكون الحصاد حسب ما زرع فيه من بذور.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا هو من مواليد "بيسويو" منطقة "استورياس" عام 1903م وقد درس الفلسفة والآداب. حصلت مسرحيته الحورية الخارجة من الماء على جائزة "لوبى دي بيفا" وهي أكبر جائزة تمنح لعمل مسرحي في إسبانيا ونال بعدها جائزة الأدب الوطنية عن كتابه مختارات من الأساطير، وقد توفي في مدريد عام 1965م.

ترجمة واعداد

منير الرفاعي*

نوافذ

متابعات أدبية وأخبار ثقافية

- الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهره (هاري بوتر)
- رواية (1234) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر تتتصدر المبيعات
- وفاة مؤسس فرقة شكسبير الملكية، بيتر هول
- وفاة الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون أشبيري
- أُمركة أكبر جائزة أدبية بريطانية.. إعلان القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر)
- روائي بريطاني يشبهه رئيسة ترامب بصعود الفاشية في الثلاثينيات
- عامل نظافة يؤسس مكتبة كبيرة من الكتب الملقة في النفايات

* مترجم من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

• الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهرة (هاري بوتر)

وضعت مجلة فوربس العالمية في نسختها *Forbes Woman* تصنيفاً للكاتبات الأعلى أجراً في العالم لعام 2016.

استعادت الكاتبة البريطانية ج. ك. رولينغ J.K. Rowling صاحبة "ملحمة هاري بوتر Harry Potter" المرتبة الأولى بين الكاتب الأعلى أجراً في العالم، بعد مرور تسع سنوات على فقدانها إياها.

ووفقاً لتصنيفات المجلة، فقد جاءت الكاتبة البريطانية، جوان رولينغ، كاتبة سلسلة قصص "هاري بوتر" الشهيرة في المرتبة الأولى، حيث حصلت في العام الماضي وحده على 19 مليون دولار من الأعمال التي كتبتها وشاركت فيها، والتي كان من أهمها "هاري بوتر والطفل الملعون".

في المرتبة الثانية للتصنيف، حلت الروائية والكاتبة الأمريكية، نورا روبرتس Nora Roberts، والتي اشتهرت بالعديد من الأعمال كـ"قلوب إيرلندية" والـ"زهرة الزرقاء"، حيث حصدت العام الماضي من أعمالها عائدات تجاوزت الـ15 مليون دولار.

أما المرتبة الثالثة فاحتلتها الكاتبة والروائية الأمريكية، دانيال ستيل Danielle Steel بمبيعات تجاوزت 14 مليون دولار العام الماضي، حيث عرفت ستيل بالعديد من الروايات مثل "ألبوم العائلة" و"أصدقاء إلى الأبد" و"أسرار".

ومن ضمن العشرة الأوائل لتصنيف المجلة جاءت كاتبات كإيريكا جيمس، التي حصدت نحو 14 مليون دولار العام الماضي، وباؤلا هوكينز، التي كسبت أكثر من 10 ملايين دولار، وراشيل راسل، بنحو 8.5 مليون دولار كسبتها عام 2016 وحده.

وكانت رولينغ قد تصدرت قائمة الكتاب الأعلى أجراً في العالم للمرة الأخيرة عام 2008، لكن في هذه المرة ساعدتها عرض فيلم "الوحوش المدهشة وكيفية العثور عليها" 2016، الذي تدور أحداثه في الكون الذي يعيش فيه هاري بوتر، ومسرحية "هاري بوتر والطفل الملعون" التي عرضت للمرة الأولى في 2016، على العودة إلى رأس القائمة.

• ظاهرة هاري بوتر

وسلسلة روايات هاري بوتر أصبحت علامة تجارية مسجلة في البورصة، حيث وصل ثمنها إلى عدة مليارات. كما طبع منها عدة ملايين من النسخ وترجمت إلى أكثر من ستين لغة، لتحول السلسلة الروائية إلى أضخم الأفلام العالمية التي تركت بصمة في تاريخ السينما كواحدة من أكثر الأفلام ميزانية وإيرادات في هوليوود.

والكاتبة البريطانية جوان رولينغ تصدرت قائمة الكتاب الأعلى أجراً لمجلة فوربس ثلاث مرات، منذ 1999.

وكانت الروائية البريطانية قد كشفت في شهر آذار الماضي في تدوينة على تويتر أنها انتهت من كتابة الجزء التاسع من السلسلة وأنها ستتصدره تحت عنوان "الأبيض القاتل".

وكتب الروائية الشهيرة رولينغ أن كتابها الجديد سيدور حول رجل التحري كورموران سترايك، بطل سلسلة من الروايات البوليسية التي أصدرتها من قبل رولينغ باسمها المستعار روبرت غالبريث.

في الثانية والخمسين من عمرها، استرجعت المعلمة «الفقيرة» التي كانت تدرس الأدب الإنكليزي في المدارس وتقيم لدى شقيقتها في أدنبره مكانتها وخطفت الأضواء ثانية بعدما سجلت أرقاماً هائلة في المبيع لم يبلغها أحد قبلها. فبين الأول من حزيران 2016 و31 أيار 2017، حققت الكاتبة دخلاً مقداره 95 مليون دولار، أي ما يعني 180 دولاراً في الدقيقة الواحدة. هذه أرقام خرافية حقاً. أي كاتب استطاع أن يجني ثروة في هذا الحجم خلال بضعة أشهر؟ طوال عشرين عاماً، أصدرت ج. ك. رولينغ (اسمها الأصلي جوان رولينغ) سبعة أجزاء من «ملحمة هاري بوتر».

يمكن تفسير استعادة رولينغ مكانتها هذه عبر النجاح الذي حققه مسرحية «هاري بوتر والطفل الملعون» التي بيع منها 4.5 مليون نسخة في بريطانيا فقط، ناهيك عن العائدات التي تم حصدها من متزهه ملاهي هاري بوتر في كاليفورنيا ومن فيلم «الحيوانات الخيالية»... وقد حققت هذه المسرحية نجاحاً هائلاً عندما قدمت على خشبة المسرح. وحقق نص المسرحية الذي صدر في موازاة عرضها في

تموز (يوليو) 2016، نجاحاً مدوياً في الولايات المتحدة، فبيع منه مليون نسخة في ثلاثة أيام فقط. ويمكن تفسير النتائج الجديدة التي حققتها الروائية البريطانية أيضاً من خلال صدور فيلم «الحيوانات الخيالية» عام 2016 أيضاً.

لم تعد «ملحمة هاري بوتر» مجرد مجموعة روايات توفّق بين المفاجرة والحكاية الخرافية، بل أصبحت أيضاً امتيازاً ببلايين الدولارات! فالعالم السحري الذي يملؤه المشعوذون أو السحراء في الروايات، انبثقت منه مجموعة كبيرة من الدمى والألعاب والمجسمات المستوحاة من الحكايات ووقائعها وشخصياتها، وهي تباع في أرجاء العالم الذي تروج فيه الروايات التي ترجمت إلى أكثر منأربعين لغة. أما عربياً فلم تلق ترجمة بعض أجزاء «هاري بوتر» إلى العربية نجاحاً على الرغم من صدورها في سلسلة شعبية في القاهرة، فالترجمة كانت أشبه بالاقتباس والتلخيص وعانت مشكلات كثيرة في المصطلحات والتركيب اللغوي.

ومع احتفالها بالذكرى العشرين لانطلاق الجزء الأول من السلسلة، ثبتت رولينغ اليوم مكانتها ككاتبة لامعة نجحت في تحقيق ما يشبه الأسطورة في سوق النشر من غير أن تقع في الإسفاف أو المجانية، بل حافظت على أسلوبها الحكائي المشرق وعلى قوّة مخيّلتها المبدعة. ويا لها من طريق سلكته منذ عام 1997 ، مع أول كتاب لها وهو «هاري بوتر في مدرسة المشعوذين» الذي لم تتحطط طبعته آنذاك خمسة آلاف نسخة! واليوم، بيع من هذا الكتاب أكثر من 450 مليون نسخة، وحققت الرواية المقدار ذاته من الأرباح، مع الترجمات إلى لغات عالمية، ما عدا حقوق التأليف.

وبالعوده إلى تصنيف مجلة «فوربس»، فقد حلّ في المرتبة الثانية الكاتب الأميركي جيمس باترسون الذي يناهز أجره 87 مليون دولار. وقد تم تحويل عدد من رواياته إلى أفلام سينمائية، ومنها مثلاً «هاوي التجميع» و«قناع العنكبوت». ويليهما جيف كيني (21 مليون دولار)، ودان براون صاحب «شيفرة دافنشي» (20 مليون دولار)، وستيفن كينيغ (15 مليون دولار «فقط»). أما جورج ر. مارتن، مؤلف ملحمة «صراع العروش»، ففادر المرتبة العاشرة من التصنيف.

من جهة أخرى، تبوأت رولينغ المرتبة الثالثة في تصنيف المشاهير الصادر عن مجلة «فوربس» أيضاً، وقد تلت مفتّي الراب ب. ديدي (116.6 مليون) والمغنية بيونسيه (94 مليوناً).

• رواية (4321) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر تتصدر المبيعات

تصدرت رواية (4321) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر المبيعات في كل من Amsterdam وBrookline على مدى أسبوع ثلاثة، وكانت الترجمة الهولندية للرواية قد صدرت في الأسبوع الأول من (آب)، عن دار "د بایزخه باي" الشهيرة بـAmsterdam، في نسختين إحداهما ذات غلاف مقوى والأخرى عادي.

وبهذه المناسبة أجرت صحيفة "NRC" الهولندية حواراً مطولاً مع أوستر، تحدث فيه عن بدايات كتابته للرواية التي تعد الأضخم في مشواره الأدبي حتى اليوم، حيث وصلت صفحاتها إلى ما يزيد عن الألف في نسختها الهولندية، وجاءت الرواية بعد عدد من كتب السيرة الذاتية والمذكرات التي نشرها أوستر مؤخراً، من أهمها "حكاية الشتاء" و"رسالة من الأعمق"، وانتهاء بمراسلاته مع "جي إم كوتزي".

وفي الحوار تحدث بول أوستر عن الكثير من القضايا المتعلقة بالسيرة الذاتية والرواية، والمسافات الدقيقة التي تفصل بينهما كفنين كتابيين مختلفين، نافياً خلال الحوار أن تكون روايته الجديدة مجرد سيرة ذاتية، وأضاف: "بدأت مؤخراً التفكير والتساؤل حول ماهية السيرة الذاتية وتأثيرها في بناء العالم الروائي، والسؤال الذي حاولت طرحه في "4321" هو: كيف لنا أن نفرق بين الرواية المتخيلة والحياة الواقعية، أين يكمن هذا الحد الدقيق الذي يفرق بين الواقع والتخيل في حياتنا؟".

كما كشف أوستر خلال الحوار عن السر وراء تقديميه أكثر من كتاب في مجال السيرة الذاتية والمذكرات في السنوات الأخيرة، قائلاً: "أغلب كتبى الأخيرة كانت غير خيالية، بدءاً من "حكاية الشتاء" و"رسالة من الأعمق"، وانتهاء بمراسلاتي مع "جي إم كوتزي"، فالعملان الأولان ينتميان إلى السيرة الذاتية الخالصة، وكانت المرة الأولى في حياتي التي أنظر فيها بجدية إلى الوراء، وأنترصد طفولتي وسنوات مراهقتى وصباي من خلال الكتابة، وبطريقة واعية متسقة، أشاء كتابتي هذين العملين بدأت أتذكر أشياء كدت أن أنساها أو كنت قد نسيتها فعلاً".

ويواصل أوستر قائلًا: "أما كتاب "رسالة من الأعماق" فله حكاية طريفة، وهي أن زوجتي الأولى فاجأتني قبل عدة سنوات بأنها لا تزال تحفظ بما يقرب من 500 رسالة ورقية كنت قد أرسلتها إليها خلال أربع سنوات من حياتنا المشتركة، منذ كان عمري 19 عاماً حتى بلغت الثالثة والعشرين، وحين أرسلت لي نسخة من هذه الرسائل وبدأت في قرائتها، كنت كمن يلتقي شخصاً غريباً تماماً عليه، وحينها أدركت أنني فقدت أي اتصال بالشخص الذي كتب هذه الرسائل".

• وفاة مؤسس فرقة شكسبير الملكية، بيتر هول

رحل (عملاق المسرح البريطاني) الفنان والمخرج المسرحي السير بيتر هول مؤسس فرقة (شakespeare's Royal Company)، يوم 9/11 عن عمر ناهز 86.

كان بيتر هول مؤمناً بدور المسرح وأهميته في مناصرة القضايا المعاصرة وكان شديد الإيمان بالمسرح بوصفه أداة أصلية للتغيير.

وتولى هول منصب رئيس (المسرح الوطني البريطاني) بين عامي 1973 و1988، تمكّن خلالها من تحقيق رؤيته في تشكيل نسيج مسرحي فريد يمنح الفرصة للشباب والمواهب ويقدم للعالم رؤى جديدة للتراث المسرحي الكلاسيكي. وقد أنتج المسرح الوطني في عهده أكثر من 300 عمل مسرحي.

وبعد هذه المرحلة انطلق هول في إنشاء عدد من الفرق المسرحية منها فرقة (بيتر هول)، خالقاً بذلك حراكاً مسرحياً هاماً ومؤسسًا لمشهد معاير تماماً مانحاً الأجيال الجديدة فرصة للتعبير عن رؤاها، وتقديمها جنباً إلى جنب مع الأعمال الكلاسيكية المهمة. إذ عرف هول بدعمه اللامحدود لفرق الفنية الناشئة وللفنانين الشباب.

• وفاة الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون آشبرى

توفي عن عمر 90 عاماً الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون آشبرى John Ashbery، الذي نشر أكثر من 20 كتاباً عن الشعر، واشتهر بأسلوبه المعقد.

ونقلت صحيفة نيويورك تايمز وإيه.بي.سي نيوز عن صديقه ديفيد كيرمانى أن أشبرى توفي في منزله بهدسون في نيويورك. ولم يعلن عن سبب الوفاة. وفاز أشبرى بجائزة بوليتزر عن مجموعته "Self-Portrait in a Convex Mirror" (بورتريه ذاتية في مرآة مقعرة). وفازت المجموعة بجائزة الكتاب الوطنى وجائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية في العام نفسه.

وتأثر أشبرى بشدة بالفن التعبيري التجريدي وكان ناقداً فنياً في بداية حياته المهنية. وحصل أشبرى على الميدالية الوطنية للإنسانيات في 2011 من الرئيس الأمريكى السابق باراك أوباما الذى أثنى عليه لتأثيره العميق في أجيال من الكتاب.

• أُمركة أكبر جائزة أدبية بريطانية

• إعلان القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر)

ضمت القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر 2017 وجهين جديدين الى جانب أسماء معروفة مثل الكاتبين الاميركيين بول أوستر وجورج سوندرز .

وأعلنت هيئة الحكام برئاسة البارونة لولا يونغ القائمة القصيرة لستة متافسين بينهم لأول مرة الروائية الانكليزية الشابة فيونا موزلي (29 عاماً) وهي الوحيدة على القائمة من إنكلترا .

وتعمل موزلي ساعات محدودة أسبوعياً في متجر لبيع الكتب في مدينة يورك شمال شرق إنكلترا. والوجه الجديد الآخر الكاتبة الاميركية إميلي فريدلاند .

وتتنافس هاتان الكاتبتان مع كاتبين ظهرتا سابقاً على القائمة القصيرة هما الروائية الاسكتلندية آلي سمث التي تتنافس على الجائزة للمرة الرابعة ، والكاتب البريطاني ذو الأصل الباكستاني محسن حميد بروايته "الخروج الى الغرب" عن لاجئين يستخدمون أبواباً خلفية غريبة للهروب إلى مناطق أخرى في العالم .

وكان حميد أحد المرشحين على القائمة القصيرة للجائزة في عام 2007 بروايته "الأصولي المتعدد" .

ولكن حشداً من الأسماء المعروفة غاب عن القائمة مثل الفائزة السابقة بالجائزة أرونداطي روبي وسبستيان باري وكاميلا شمسي ومايك ماكورماك . كما سقط من القائمة الكاتب جون ماكريفر والكاتبة زيدي سمث من بريطانيا والأميركي كولسن وايتهيد مع أن روايته "سكة حديد تحت الأرض" كانت المرشحة للفوز بالجائزة بعد فوزها بعده جوائز كبيرة بينها جائزة بوليتزر للرواية 2017 وجائزة الكتاب الوطنية للرواية 2016 وجائزة آرثر سي كلارك لرواية الخيال العلمي.

وبسبب استئثار الكتاب الأميركيين بنصف القائمة واجهه أعضاء هيئة الحكام خلال مؤتمر صحفي أسئلة عديدة من ممثلي وسائل الإعلام عن "أمريكا" أكبر جائزة أدبية في بريطانيا.

وكانت الجائزة البالغة قيمتها النقدية 50 ألف جنيه استرليني فتحت لمشاركة الكتاب الأميركيين في التنافس عليها قبل ثلاث سنوات وفاز بها في 2016 الكتاب الأميركي بول بيتي. وسيعلن اسم الفائز بجائزة مان بوكر لعام 2017 في 17 تشرين الأول المقبل.

• روائي بريطاني يشبه رئاسة ترامب بصعود الفاشية في الثلثينات

حدّر الكاتب (جون لي كاري) من تأثير دونالد ترمب "السام" مشبهًاً رئاسته بصعود الفاشية في الثلثينات. وقال الروائي البريطاني ذو الشعبية الواسعة في ندوة عامة بمناسبة صدور عمله الجديد "إن أمراً سيئاً حقاً وإلى درجة خطيرة يحدث في الولايات المتحدة منذ انتخاب ترمب". وأضاف لي كاري "إن هذه المراحل التي يمر بها ترمب في الولايات المتحدة وإشارة الكراهية العنصرية.... هي نوع من حرق الكتب حين يهاجم، وحين يُعلن أخباراً حقيقة على أنها أخبار كاذبة ، ويصبح القانون أخباراً كاذبة ، ويصبح كل شيء أخباراً كاذبة". وقال لي كاري إن هذا يذكّره بما حدث في أنحاء أوروبا إبان الثلثينات ، في إسبانيا واليابان وألمانيا ، بالطبع.

وأكّد "إن هذه هي عندي علامات مشابهة قطعاً لصعود الفاشية وانتشار عدواها" لافتاً إلى "صعود الفاشية في بولندا وال مجر" والى وجود "تشجيع لها". لاحظ الروائي البريطاني أن (أونغ سان سو تشي) مستشارة الدولة والقيادية في ميانمار

بدأت هي أيضاً تتحدث عن "أخبار كاذبة" في بلدها حيث تشن السلطات حملات قمع ضد مسلمي الروهينغا.

وقال إن هذه أشكال مُعدية من السلوك الديماغوجي وهي أشكال سامة". وكان لي كاري البالغ من العمر 85 سنة يتحدث في فعالية عامة بمناسبة صدور روايته الجديدة "تركة جواسيس" التي يعود فيها بطله الروائي الشهير جورج سمایلی بعد غياب طويل. وصرح لي كاري لإذاعة بي بي سي "إن تأليف هذا الكتاب خلال فترة بريكسبيت وصعود ترمب كان صعباً للغاية".

وتحدث لي كاري واسمه الحقيقي (ديفيد كورنول) عن بطله الروائي قائلاً إن حلم سمایلی كان أن يرى أوروبا موحدة تعيش في سلام "ولأن هذه فترة عصيبة للكتابة - مع بريكسبيت الذي أمقته وترمب الذي أمقته أيضاً - فإن ما نراه هو أوروبا بوصفها نظام حكم وسطياً ديمقراطياً، مستهدفة بهجوم من ضفتي المحيط الأطلسي وهذا شيء كبير لا يستسيغه سمایلی".

وستكون عودة سمایلی في الرواية الجديدة الأولى منذ 25 عاماً. وظهر سمایلی أول مرة عام 1961 في رواية "دعوة للموت"، باكورة أعمال لي كاري، واشتهرت الشخصية في رواية "سمكري خياط جندي جاسوس" و"جماعة سمایلی" وغيرها من الروايات التي تدور أحداثها في عالم الجاسوسية خلال الحرب الباردة.

• عامل نظافة يؤسس مكتبة كبيرة من الكتب المفقأة في النفايات

يعمل خوسيه البرتو غوتيريز منذ أكثر من عشرين عاماً سائقاً لشاحنة تجمع النفايات. وفي ساعات الفجر الباردة في العاصمة الكولومبية،تمكن من جمع آلاف الكتب محولاً بيته إلى مكتبة عامة مجانية.

في العام 1997 تغيرت حياة "سيد الكتب" كما بات يعرف هذا الرجل المتن القامة ذو الأربعين والخمسين عاماً، بعد اكتشافه أن الناس يلقون عدداً كبيراً من الكتب في المهملات. ويقول: "أدركت أن الناس يلقون الكتب في النفايات وبدأت أجمع هذه الكتب".

أول الكتب التي عثر عليها كان «آنا كارينينا» للكاتب الروسي الكبير ليو تولستوي (1828 - 1910) وقد عثر عليه في خزانة مع عشرات من الكتب الأخرى.

وهكذا بدأ بجمع الكتب من روايات وقصص وشعر وكتب تعليمية، وتخزينها في منزله في ميفا غلوريا جنوب بوغوتا. ومع مرور السنوات أصبح بيته مليئاً بالكتب من الإلياذة إلى «الأمير الصغير» و«عالم صويف» وكتب الأديب الكولومبي الراحل غبريل غارسيا ماركيز الحائز جائزة نobel.

بعد ذلك، صار الجيران يزورونه لاستعارة كتب، وـ«كان الحي يفتقر إلى الكتب» في ذلك الوقت.

في العام 2000 حول خوسيه مع زوجته وأولادهما الثلاثة الطابق الأول من منزلهم، أي ما مساحته 90 متراً مربعاً، إلى مكتبة عامة، وأطلقوا عليها اسم «قوة الكلمات». لاقت هذه المبادرة نجاحاً كبيراً فاق كل التوقعات.. حتى أن عدداً من الأشخاص بمن فيهم أجانب تطوعوا للعمل فيها.

ويقول خوسيه: «ربما هي المكتبة الأولى في العالم التي تقدم الكتب مجاناً من يأتون لاستعارتها».

قبل نجاح المكتبة، كانت زوجة خوسيه تعمل في الخياطة، لكنها الآن تركت عملها وأصبحت تهتم بترميم الكتب ذات الحالة السيئة.

طارت شهرة «مكتبة قوة الكلمات» في كل أرجاء القارة الأمريكية، وصار خوسيه يتلقى دعوات لمعارض الكتب الرئيسة مثل معرض سانتياغو في تشيلي، أو معرض مونتيري في المكسيك.

وجعله ذلك يتلقى مئات التبرعات، فلم يعد المصدر الأساس للكتب هو النفايات.

جابت عائلة خوسية أرجاء كولومبيا لتوزيع الكتب في المناطق المهمشة والنائية، وتلبية لدعوات من مدرسين في مدارس حكومية، ووصلت كتب خوسيه إلى 235 موقعاً في البلاد.

ويقول إن شغفه بالكتب يعود إلى والدته التي كانت تقرأ كل مساء لأطفالها: «هي من أعطاني النور».

وهو لم يتمكن من متابعة تعليمه حين كان صغيراً، لكنه منذ أن انطلق في مشروع المكتبة قرر أن يواصل دراسته. وهو يستعد الآن لامتحان في تموز يعادل الثانوية العامة.

د. طالب عمران*

نافذة أخيرة

حوارات في الثقافة وأشياء أخرى

مشهد مدينة جميلة، مرتبة، حدائقها واسعة، وفي مناطقها المحيطة متنزهات يقضي فيها الناس أيام العطل.. ولعل أهم ما في مشهد من أماكن للزيارة هو مرقد الإمام الرضا (ع) في الجامع وهو يحوي الضريح وعدة مآذن وقبة مغلفة بالذهب.. وهو جامع ضخم يؤمه الزوار ويدعون ويتهجدون.. وقربه سوق ضخم مسقوف، يشبه سوق (الحميدية) في دمشق.. إلا أنه أحدث ومنظّم جيداً وبه جميع أنواع المحلات التجارية.. ولا حركة مرور آلية داخله.. إنه يغضّ بالناس أحياناً، الذين يزورون الجامع و(البازار) الملحق به.. المكان أشبه بحىٍ مزدحم بالزوار والبيوت المفروشة..

من بين الأماكن التي زرتها في مشهد ، قصر الشاه، وهو قصر ضخم كان الشاه يقضي وقته فيه لدى زيارته لمشهد..

روائي وفاصح وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

والشاه محمد رضا بهلوى، بنى قصور عدة في مدن عدة، من بينها بالطبع قصره في طهران العاصمة، وكان قصر (مشهد) واحداً من أبدعها، بالرخام الملون ومقابض الأبواب الذهبية، والحمامات الواسعة الفاخرة.. وغرف الضيوف بالأثاث المعشق وغرف الطعام الواسعة للضيوف الكبار، أو المتوسطة لاستخدامات الشاه وأهل بيته..

تعرفت في مشهد على (شاهبور آغا) وهو أحد رجال الأعمال الناجحين، رجل في الخمسين من عمره متوسط القامة، أقرب إلى البدانة ، يميل إلى الصلع.. وهو مرح مضياف، وزوجته الجميلة (نوشان خانم) تفتح أسبوعياً صالونها الأدبي لمستقبل الأدباء والفنانين، حيث تدور الحوارات ويقرأ الشعر، وتحكى القصص.. وقد زرت الصالون أكثر من مرة، وتعرفت إلى (حيدر يغما) وهو شاعر إيراني معروف اكتشفت أنه صاغ الكثير من القصائد متغزاً بجمال (نوشان) دون أن يزعج ذلك شاهبور.. فهو يفاخر بجمال زوجته وقدرتها على مقارعة الشعراء وحفظ الشعر، بل وصوغ القصائد..

عندما دخلت بيت (شاهبور) لأول مرة، كان حيدر الذي ربما كان في عمر شاهبور نفسه، بلباس البسيط ولحيته الكثة، يحرف في الأرض.. سأله:

- يبدو أنك تحب العمل في الأرض..

قال : - أنا ابن الأرض، أعيش العمل فيها، وأشعر أن عطاءها غير محدود..

قال شاهبور: - حيدر زرع بعض الأشجار هنا، وتلك الورود هو من زرعها ويعتنى بها كلما زارنا..

وحين انفردت به، وقد استأنذ شاهبور في الذهاب لموعد هام سيعود منه لتناول الغداء معنا، سأله: - يقولون أنك مدّه بهوى (نوشي). ٥.

قال منفعلاً: - إنها الهوا الذي أتسّمه..

- لا يزعج منك زوجها، وهو يعلم أنك عاشقها..

قال : - أتعرف الحب العذري الذي انتشر بينكم أنتم العرب؟ أشعر أنه أطبق علىي منذ سنوات ، حين تعرفت إليها في صالونها الأدبي، وقد جئت ساخراً من فكرة وجود صالون يلتقي فيه الأدباء عند امرأة ثرية مثلها..

- وغيرت رأيك؟

- صعقتني، شعرت أنني ضئيل أمام شخصيتها المتألقة، إنها تعطيني المدّ الشعري، الذي أكد النقاد أنه ازداد ألقاً عندي في السنوات الأخيرة..

شربنا الشاي لبعض الوقت، ثم عاد إلى معوله يحفر في الأرض وينسق نباتاتها وأشجارها الصغيرة..

واقتررت منه (نوشان) تدعوه للغداء، فقد حضر شاهبور من مجتمعه السريع.. اختلج أمامها كطفل صغير وأحرم وجهه وكأنما فاجأته..

همست لها : - مادا فعلت له يا سيدتي؟ إنه مدله بحبك.. أترىنه كيف ارتكب حين فاجأته بحضورك؟..

قالت ضاحكة: - حيدر شديد الحساسية، وهذه الحساسية المرهفة جعلت شعره شديد الرقة والسرور.. قبل أن أنسى، أنت مدعو مع من تشاء يوم الجمعة القادم، إلى مزرعتي في (نيشابور) ستكون فرصة لتناول الغداء مع مجموعة من النقاد والأدباء والفنانين.. إضافة إلى أنك ستزور ضريح عمر الخيام.. سينسق معك شاهبور في وسيلة الرحلة المستخدمة..

كنت في استضافة أسرة (قوم الدين) وهو رجل سبعيني، زوج ابنته مهندس ثري، وقد توفي الزوج فورثت الابنة مبالغ طائلة، وكانت تلك الأموال من أجل ابنها الوحيد، الذي صرحت ببيت جده (أهل زوجها الراحل) أنها لن تتزوج وستترعرع لتربية الصبي.. كانت امرأة جميلة، تقرأ كثيراً، وكان الصبي هو محور حياتها.. ومن بين أفراد الأسرة شاب في الثامنة عشرة، كان هو الأصغر، حيوى، شديد الذكاء، كان يراقبني في أغلب زياراتي، وأحياناً تكون معه أخته الأرملة التي كانت تحب الأدب، ولها دراية بكل أنواع الإبداع الإيراني..

استخدمت (عاتكة) وهو اسم المرأة الأرملة، الأموال التي وصلتها من تركه زوجها في تحسين وضع أهلها، فبنت لهم بيتاً ضخماً واسعاً، بحديقة، وفرشته بثاث جيد، وعاشت معهم..

وكان أبوها يذكر ذلك كثيراً (كل شيء هنا من عاتكة، كنت موظفاً

صغيراً تقاعدت عن راتب ضئيل، ولكن ابنتي هذه، أدخلتنا في الحياة الجيدة...) كانت زوجته (شمس) من عائلة معروفة، قدم بعض أفرادها حياتهم في التمرد على ظلم الشاه.. كانت امرأة شديدة الطيبة كما بدت لي، تحاول أن تتوفر لي الراحة، وتناديني (بولي) دائمًا.. تقدم لي الطعام وتصر على ترتيب سريري.. وكان ابن الأكبر لقوم الدين، معتل الصحة، مصاباً بالصرع، ورغم أنه تجاوز الأربعين من عمره، لم يزوجه والده، بسبب صحته كما كان يقول..

وكان (حميد) يسرّ لي دائمًا أن صحته ستصبح عادية ويخلص من مرضه إذا زوجه والده.. وقد حكى لوالده ذلك أكثر من مرة.. ولكنه كان يرفض الفكرة.. فزواجه سيكون مكلفاً له، وحميد لا يعمل..

كنت قد تعرّفت في الهند إلى ابنهم شهزاد الذي يدرس الطب في الجامعة نفسها التي كنت أدرس فيها، وقد ساعدته في تأمين السكن بعدما سُكن في شقتٍ لأكثر من ثلاثة أشهر، كما كنا نتعامل معاً كأخوين شقيقين، وحين عرف أنني سأذهب في رحلة طويلة من دلهي حتى موسكو بالبر، لأزيد من معاشر في وأخالط الناس في هذه المناطق أتعرف إلى حياتهم، طبائعهم وهي فرصة كبيرة لي وأنا أكتب إبداعاً ومقالات صحافية، أصرّ أن يستضيفني أهله في مشهد..

وهكذا هتف لهم شهزاد أني قادم، وأن عليهم العناية بي، وأنه لن ينسى فضلي عليه أبداً.. وهكذا أقمت معهم نحو الشهر، كان شهراً غنياً بالمشاهد والمعارف والخبرات..

بدأت الاستعدادات للرحلة إلى نيشابور، فوجئت أن هناك الكثير ممن لهم علاقة طيبة مع أسرة شاهبور، قد دعوا إلى مزرعته في نيشابور.. من بين المدعويين التاجر هادي وزوجته وابنته (لیدا) التي كانت مهمتها مصاحبة (أحمد) الابن الوحيد لشاهبور ونوشان، ومحاولة التقرب منه فعسى أن يكون عريساً لها في المستقبل..

وقد لحظت تشجيع أمها المستمر لها للبقاء معه والاستثمار به، مع وجود العديد من الفتيات المدعوات مع أهلهن.. أما (فهمية) وهي فتاة متوسطة الجمال بضم

ناتئ واسع، فكان همها لفت نظري بأي طريقة، ودعاني والدها الدكتور (ضرابي) إلى منزلهم أكثر من مرة واعتذرت.

كنت في سيارة (uateka) التي يقودها أخوها الأصغر الذي رافقني في تجوالي في مشهد وضواحيها.. بالطبع كان شاهبور وزوجته في السيارة الأولى التي كانت تسير بسرعة ثابتة مناسبة للحاجة أسطول سيارات المدعويين بها.. توقفنا في منطقة يسمونها (قدمكام)، وفيها نبع غزير مياهه عذبة، وقرب النبع صخرة عليها أثر واضح لقدم، يقال أنها قدم الإمام الرضا (ع) التي ضربت الصخر لينبعس الماء في تدفق غزير، وقد شكا إليه أهالي المنطقة من شح المياه.. فدعى ربه ثم ضرب الصخر بقدمه فتدفق ماء النبع..

كانت السلطات قد سجّلت النبع، ونظمت الدخول إليه.. وحوله انتشرت الأشجار الكثيرة.. والأحراج.. وسط مناطق يسكنها قرويون يعتمدون على الزراعة في موسمين وعلى ما تنتجه الأشجار المثمرة..

حاولت ليدا الانفراد بأحمد داخل سور النبع، ولكن الآخرين عَكَروا عليها هذه الفرصة بنداءاتهم المتواصلة لها أن تلتحق بالفافلة..

كانت قرية (قدم كام) في منتصف الطريق إلى نيشابور، وتبعد عنها نحو (60) كيلومتراً.. وحين وصلنا الضواحي ونحن نلحق بسيارة شاهبور تبيّن لنا أن الرجل وزوجته قد بَكَرا في الذهاب إلى المزرعة لاستقبال الضيوف وأنهما تركا ابنهما مع السائق، ليقود الضيوف من مشهد إلى المزرعة في نيشابور.. أي أنهما لم يتوقفا في (قدمكام) كما اعتقلا..

لذلك حين وصلنا المزرعة وجدنا أن الخراف قد نحرت، وأن المزرعة تعج بالمدعويين، ومنهم شعراء وكتاب وفنانون ورواد ثقافة ومتبعون..

وبعد الحوارات الشعرية، وكنت أتابع بفهمٍ هذا الشعر الفارسي الحديث على ألسنة شعرائه.. وكانت (نوشان) تدور بين المدعويين ومعها خدمها تلبى المطالب بلباقة وتهذيب رفيعين..

همست لي : ((أرجو أن تكون سعيداً))

قلت لها: ((بالطبع، إنها لفرصة نادرة أن أكون بين هؤلاء المبدعين))

كانت ليـدا تحاول الاستقرار بأحمد وملاحتـه دائمـاً علقت نوشـان:

((ابني بـريـء.. وكل هـؤـلـاء الفتـيات اللـوـاتـي يـنـشـدـن وـدـه سـيـفـاجـهـن قـرـارـهـ بالـسـفـرـ إـلـى أـورـوبـا لـمـاتـابـعـة درـاستـهـ.. هوـلـيس مـسـتـعـداً لأـي عـلـاقـة مـثـمـرـةـ معـأـي فـتـاةـ)) ثـمـ تـنـهـدتـ

قـائلـةـ: ((هـؤـلـاءـ الفتـياتـ مـسـكـينـاتـ يـبـحـثـنـ عـنـ فـرـصـةـ طـبـيـةـ لـلـزـواـجـ.. حـتـىـ فـهـمـيـةـ تـحـاـولـ أـنـ تـلـفـتـ نـظـرـكـ إـنـهـ تـلـاحـقـكـ أـيـضاـ، ولـكـنـ أـرـىـ الغـيرـةـ فيـعـيـنـيـ عـاـتـكـةـ))

فـاجـأـتـنـيـ مـلـاحـظـتـهـاـ، وـفـعـلـاـ اـكـتـشـفـتـ أـنـ عـاـتـكـةـ تـحـاـولـ الـاسـتـشـارـ بـيـ دـائـماـ

وـكـنـتـ أـعـتـقـدـ أـنـهـ مـبـالـغـةـ فيـعـيـنـيـ ضـيـفـ أـهـلـهـاـ.. ولـكـنـ يـبـدوـ أـنـ

تـفـكـيرـهـاـ كـانـ فيـ اـتـجـاهـ آخرـ..

سألـتـ نـوشـانـ: ((لـأـرـىـ حـيـدـرـ يـغـمـاـ هـنـاـ؟ـ لـمـاـذاـ؟ـ))

قالـتـ: ((إـنـهـ فيـ غـرـفـةـ الحـارـسـ فيـ مـدـخـلـ المـزـرـعـةـ، لاـ يـحـبـ الـاخـتـلاـطـ بـهـؤـلـاءـ النـاسـ هـنـاـ.. فيـ نـظـرـهـ أـنـهـ اـبـنـ الـأـرـضـ، وـهـؤـلـاءـ يـغـلـبـ عـلـيـهـمـ الشـرـاءـ، وـهـوـ لـاـ يـكـتـرـثـ بـالـمـالـ وـيـعـدـهـ أـحـدـ الـآـفـاتـ التـيـ تـصـبـ عـقـلـ الإـنـسـانـ فـتـقـتـلـ فـيـهـ نـأـمـةـ (ـالـحـسـ)ـ))

قلـتـ لـهـاـ: ((ولـكـنـ ثـرـيـةـ وـزـوجـكـ، كـيـفـ يـزاـوجـ حـيـدـرـ بـيـنـ هـذـاـ الـمـبـدـأـ وـبـيـنـ عـلـاقـتـهـ الـحـمـيمـيـةـ مـعـكـمـاـ))

ضـحـكـتـ، وـشـعـرـتـ أـنـ تـأـثـيرـهـاـ الـأـنـثـويـ طـاغـ، بـتـلـكـ الضـحـكـةـ السـاحـرـةـ قـالـتـ: ((فـيـ عـرـفـ حـيـدـرـ، نـحـنـ نـخـلـفـ.. بـيـتـاـ مـفـتوـحـ لـلـجـمـيـعـ، وـلـاـ نـتـرـكـ منـاسـبـةـ لـتـوزـيـعـ الـمـالـ عـلـىـ الـفـقـراءـ إـلـاـ وـنـفـعـلـ.. ثـمـ أـنـيـ رـمـزـ الـحـبـ السـامـيـ عـنـدـ حـيـدـرـ))

همـسـتـ: ((عاـتـكـةـ تـقـتـرـبـ مـنـاـ، إـنـهـ تـشـعـرـ بـالـغـيـرـةـ عـلـيـكـ مـنـيـ)). وـفـعـلـاـ كـانـتـ عـاـتـكـةـ تـحـمـلـ صـحـنـاـ مـنـ الـحـلـوـيـ وـتـقـتـرـبـ مـنـاـ، قـالـتـ نـوشـانـ مـعـتـذـرـةـ بـحـرـكـةـ خـبـيـثـةـ: ((كـنـاـ نـتـاقـشـ فيـ الشـعـرـ، هـوـ يـحـبـ الشـعـرـ الفـارـسـيـ، لمـ أـرـغـبـ فيـ أـنـ جـعـلـ بـعـضـ تـسـاؤـلـاتـهـ دـوـنـ إـجـاـبـةـ.. هـهـ.. عـاـتـكـةـ سـتـكـمـلـ الـحـدـيـثـ، هـيـ بـارـعـةـ فيـ عـرـضـ الـشـفـافـةـ الشـعـرـيـةـ عـنـدـنـاـ)). اـنـحـنـتـ بـأـنـاقـةـ وـاتـجـهـتـ صـوبـ جـمـهـرـةـ الـجـمـعـيـعـ..

سـأـلـتـيـ عـاـتـكـةـ: ((لـيـسـ مـنـ رـجـلـ لـهـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ الـخـلـاصـ مـنـ سـحـرـهـاـ.. إـنـهـ إـنسـانـةـ مـذـهـلـةـ أـلـيـسـ كـذـلـكـ؟ـ بـدـوـتـ مـنـفـسـاـ مـعـهـاـ فيـ الـحـدـيـثـ))

قلت : ((هي شخصية ظريفة ، عدا عن جمالها ، هي لبقة أيضاً وتفهم الناس))
قدمت لي صحن الحلوى : ((تذوق هذه الأنواع ، ربما لا تعرف عنها شيئاً في
بلادك ، هي خاصة بالمنطقة هنا .. تدعها نوشان بطريقة متفوقة ..))

شعرت بأن الأرملة الصبية تريد فعلاً إشعار الآخرين ، أن شيئاً عاطفياً يربط
بيننا .. انضممنا للآخرين وهي تلتقط بي ، قال الدكتور ضرّابي بصوت عالٍ :

((ضيفنا يعرف الكثير عن ثقافة الهند وتراثهم يمكننا أن نسألهم))

سأله : ((وعماذا تريدون سؤالي))

قال شاهبور : ((حول عادة حرق الموتى عند الهندوس ؟ هل كل ميت يوضع
على المحرق))

أجبت بصوت واثق : ((بلاد عدد سكانها يقارب المليار - كان ذلك عام 1981
- لو اعتمدت على الدفن ، لزاحت القبور إلى كل المناطق .. على كل حال هي
ليست عادة هي من صلب الديانة الهندوسية .. وهي ديانة ، ربما من أقدم الديانات في
العالم .. بالطبع كل ميت يحرق إلا إذا كان كاهناً لم يتزوج في حياته ، أو طفلاً
دون الثامنة .. هؤلاء تلقى جثثهم في نهر الغانج ، أو نهر جامنا بعد أن تثبت أثقال على
صدرهم ، لتفوص الجثث إلى أعماق النهر))

أكمل شاهبور : ((وهكذا تتحلل الجثث في المياه وربما تفدى عليها
السمك))

قلت : ((بالطبع .. وأحياناً قد ترى على ضفاف الغانج بقايا هذه الجثث ، أذرع أو
بقايا أرجل .. أو غير ذلك من البقايا .. فتشعر بالرعب من تلك المشاهد التي قد تراها
في أي مكان من ضفتي الغانج ، وحتى الجامنا ولكن بنسبة أقل))

تشعر بالحديد ، ورغب شاهبور أن أزيد في حديثي عن الهند مؤكداً أن
الحفل الذي يقيميه في مزرعته هو على شرف ، كزائر أجنبي له أعمال إبداعية ،
ويتقن عدداً من اللغات ..

واستمر الحديث متشعباً مثيراً وقد حاول بعض المدعين المدعى أن يدلوا
بدلوه في الدخول في عمق الأسطورة الهندية وملامحها الشهيرة ..

♦ Editorial

5 Reflections

Editor-in-chief

♦ Studies

9 Aziz Nesin's "Do something, Met"

Khalil Bitar

17 Jean-Paul Sartre's "The Words"

Shawqi Badr Yousuf

29 World Literature's Circle is a Western one that controlled by a Western Security Council

Dr. Abdulnabi Istaif

35 La sociologie à l'école du roman français contemporain - By: Anne Barrere et Danilo Martuccelli

Translated by: Ghassan Al-Sayyed

61 Roland Barthe and the Dramatic Phenomenon

Yasin Sulaimani

♦ Poetry

79 Victory Anthem—By: Robin Dario

Translated by: Badea Sakkour

83 Anna Akhmatova: selected poems

Translated by: Dr. Theer Zein Eddin

105 Selected poems of World Literature

Translated by: Issa Fattouh

♦ Story

121 Letting Justice Flow - By: Alison Kafer

Translated by: Raghda'a Hasan

125 "To Home" - By: Nicolai Telechov

Translated by: Shbhi S. Kodaimati

139 Cara and the Wizard - By: Liz Flanagan

Translated by: Lodmela Naddeh

♦ Reviews

147 Stephen Crane: A pioneer of modern American literature

Dr. Hasan Hamid

151 Patrick Modiano

Samer Anwar Al-Shemali

161 Gaston Bachelard

Translated by: Dr. Muhammad A. Taijo

165 Alejandro Casona's "Again the Devil"

Muhammad Al-Huffari

♦ Literary News and Follow ups

- The most powerful women authors.. & "Harry Potter" phenomenon

Translated & Edited By:

169

- Other Literary & Cultural News and Follow Ups

Muneer Al-Refai

♦ Last Page

179 Dialogues in Culture an other Things

Dr. Tareb Omran

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

World Literature is a quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus, concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

Damascus – Mazzeh Autostade • P.O. Box 3230

Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243

<http://www.awu.sy>

E-Mail: wwwworldliterature@gmail.com

correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	400 S.P
individuals Inside syria	600 S.P
Establishment Inside syria	2700 S.P
individuals in Arab countries	3000 S.P or 200 \$
Establishment in Arab countries	10000 S.P or 250 \$
individuals in other countries	10000 S.P or 300 \$
Establishments in other countries	15000 S.P or 350 \$

Editorial Board

Dr. Nidal AlSaleh

The President of Arab Writers Union

Editorial Staff

Badea Sakkour

Editorial Staff

Dr. Taleb Omran

Editorial Staff

Muneer Al-Refai

- Ayyad Eid

- Dr. Ghassan Al-Sayyed

- Dr. Jawdat Ibrahim

- Dr. Noura Aresian

- Dr. Wa'el Barakat